DE
2
D42
Bd.36-37

Archaeol.

MITTEILUNGEN

DES DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTEILUNG

BAND XXXVI/XXXVII. 1921/22.

MIT 2 TAFELN

214912
20:8:27

ROM
W. REGENBERG
(AUSLIEFERUNG: CARL FR. FLEISCHER, LEIPZIG)

DE
2
D42
Bd. 36-37

INHALT.

Seite

L. Deubner, Zur römischen Religionsgeschichte 14

F. Drexel, Ein ägyptisches Silberinventar der Kaiserzeit 34

V. Gardthausen, Das Mausoleum Augusti 111

G. Rodenwaldt, Eine spätantike Kunstströmung in Rom . 58

J. Six, Athenion von Maroneia 1

O. Waldhauer, Geta (Tafel 1 und 2) 145

O. Weinreich, Zur Wiener Kybelestatuette 153

Register 154

ATHENION VON MARONEIA.

Als ich beim Zusammenstellen des Werkes des Theon von Samos[1]) gezwungen wurde, zwei verwandte, obgleich genügend von einander abweichende Darstellungen der Entdeckung des Achill unter den Töchtern des Lykomedes auf ihn und Athenion von Maroneia zu verteilen, habe ich mich nicht allein leiten lassen von meiner Ansicht, daß in der einen die Hand des Samiers zu erkennen sei, sondern auch von der Überzeugung, daß Woermanns Zuweisung der anderen an den berühmten Maroniten annehmbar sei.

Was sie gemeinsam hatten, machte keine Schwierigkeiten; denn bei der allmählichen Entwicklung der griechischen Kunst lag es nahe, an Polygnots Gemälde in den Propyläen als beider Vorbild zu denken, wozu wohl stimmt, was uns davon der Gorytos von Nikopol[2]) zu lehren scheint, obschon Theon beim Achill jedenfalls, Athenion vielleicht bei dem fliehenden Mädchen sich näher an den großen Vorgänger gehalten hat.

Wichtiger aber schien mir noch die Frage, ob die Fassung, die wir in einem pompeianischen Gemälde zu Neapel[3]) und auf der Tensa Capitolina[4]) finden, und in der der Achill auch auf römischen Sarkophagen[5]) fortlebt, durch ihre Kunstart als Arbeit Athenions zu begründen sei. Damals meinte ich schon dafür Belege gefunden zu haben, die für mich überzeugend, für andere ungenügend sein mußten. Da sie sich seitdem allmählich nicht unbeträchtlich vermehrt haben, wage ich es, sie der Öffentlichkeit zu übergeben[6]).

[1]) In Röm. Mitt. XXXII 1917, 172.

[2]) Minns, Scythians and Greeks, 164.

[3]) Helbig no. 1296, Giorn. degl. scavi 1861. Tav. X. Woermann, Gesch. d. K. I. § 349.

[4]) Bulletino Communale V 1876, Tav. XII. XIII. 2.

[5]) Robert, II Taf. XVIII. 27, 28, 31.

[6]) Es freut mich, daß Fornari (Bull. Comm. XLV 1916, 55 ff.) unabhängig von dem, was ich in meinem Aufsatz über Theon vermutet habe,

Von Apelles heißt es: „*Melanthio de dispositione cedebat*“, und die Zweiteilung seiner Kompositionen hat es mir ermöglicht, ihm sein Bild Hero und Leander zurückzugeben, an das eine Erinnerung nur in den geringeren Handschriften des Plinius aufbewahrt war[1]).

Es scheint mir also nicht zu verwegen, mich bei dem, was ich für Athenion beanspruchen zu dürfen meine, hauptsächlich auf die Kompositionsweise zu berufen. In schlechten Nachbildungen geht davon gewiß nicht soviel verloren, wie von den malerischen Vorzügen eines Werkes.

Auch scheint es mir in der Kunstgeschichte, sofern ich sie übersehe, kaum einen bedeutenden Künstler gegeben zu haben, der der Anforderung eines meiner Nachfolger an der hiesigen Akademie, des Malers N. Roland Holst, mehr gerecht wird: daß man nämlich aus seinem Werke sein Kompositionsprinzip ablesen kann.

Im Gegensatz zu unseren heutigen Gemälden, bei denen Höhe und Breite sich im großen und ganzen wie drei zu vier oder vier zu fünf verhalten, waren in der klassischen Kunst die quadratischen Tafeln bei weitem in der Mehrzahl.

In der älteren Zeit herrscht in dem von Figuren ganz ausgefüllten Bilde, wie uns die Metopen lehren, ein einfaches Nebeneinander einer Dreizahl vor. Als nachher reichere Belebung eintritt, wird häufig die Zahl der Figuren auf zwei beschränkt, die, je mehr sie den Raum ausfüllen, desto mehr sich den Diagonalen nähern, wie Herakles mit dem Stier in der olympischen Metope.

Eine Erhöhung der Zahl kommt kaum vor[2]), scheint grundsätzlich fast unmöglich, solange nicht Halbfiguren zugelassen werden wie in dem herculanensischen Gemälde des Alexandros[3]) oder in dem Telephosbilde, das ich Apelles zuschrieb[4]), und scheint bei Ganzfiguren eigentlich nur

wichtige Gründe angeführt hat, um die beiden Gruppen von Gemälden des Achill auf Skyros in derselben Weise auf Athenion und Theon zurückzuführen. Auch was er weiter über Theon vorbringt, deckt sich in mancher Beziehung mit meiner Ansicht.

[1]) Recueil Milliet, A. Reinach Textes grecs et latins no. 414 Note 1.

[2]) Das Viergespann gerade von vorne gesehen zu Selinus ist eine Ausnahme, die die Regel bekräftigt.

[3]) Robert, die Knöchelspielerinnen des Alexandros, XXI. hall. Winckelmannsprogramm.

[4]) Jahrbuch XX 1905, 172. Vgl. die feinen Bemerkungen von Fr. Matz: Zum Telephosbilde aus Herculaneum, Athen. Mitt. XXIX 1914, 65ff. Was

denkbar in der Lösung, die ich für unseren Maler nachzuweisen hoffe: einer peripheralen Komposition.

Soweit sind wir aber noch nicht, und unser Weg führt nicht sofort zum Ziele. Wir wissen von Athenion nur durch Plinius[1]), dessen ganze Mitteilung ich ausschreibe: *Niciae conparatur et aliquando praefertur*

Abb. 1. Bestrafung der Dirke, Haus der Vettier.

Athenion Maronites Glaucionis Corinthii discipulus, austerior colore et in austeritate iucundior, ut in ipsa pictura eruditio eluceat. Pinxit in templo Eleusine Phylarchum et Athenis frequentiam quam vocavere syngenicon, item Achillem virginis habitu occultatum

---

Matz anführt, gewinnt an Bedeutung, wenn das Original, wie ich meine, ein berühmtes Bild des Apelles war.

[1]) N. H. XXXV. 134.

Ulixe deprendente et in una tabula VI signa [1]), *quaque maxime inclaruit agasonem cum equo. quod nisi in iuventa obiisset, nemo compararetur.*

Das ist nicht viel, obgleich schon das zutrifft, daß auch der Achill sechs Figuren hat.

Abb. 2. Tod des Pentheus, Haus der Vettier.

Mir fiel dann die kompositionelle Verwandtschaft der beiden schon von Rodenwaldt [2]) zusammengestellten Bilder, der Bestrafung der Dirke [3])

[1]) Die Handschrift hat: ETINVNATABVLAMVTSIGNA, die aufgenommene Lesung wird aber allgemein angenommen.

[2]) Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde. S. 214 ff.

[3]) Herrmann Taf. 43; M. Gusman, Pompei Taf. VIII. farbig.

(Abb. 1) und des Pentheustodes[1]) (Abb. 2) mit der Überraschung auf Skyros auf, besonders die Übereinstimmung der Dirke in Stellung und Lage mit der Deidameia. Da habe ich mir gesagt, daß ein so berühmtes Motiv wie der Pferdeknecht mit dem Pferde in der griechischen Kunst notwendigerweise seine Spuren hinterlassen haben müsse, und als erste Probe der Zuverlässigkeit für die Zuschreibung jener Werke an Athenion suchte ich nach einem Schema (*figura*), das dies bestätigen möchte. Das fand sich

Abb. 3. Pferdeknecht. Detail vom Alexandersarkophag.

alsbald, denn am Alexandersarkophag, an der Seite mit der Pantherjagd[2]), ist ein prachtvolles, sich bäumendes Pferd, von einem Perser in ganz ungewöhnlich feiner Körperbewegung gehalten, der Jagd ganz äußerlich hinzugefügt (Abb. 3). Und die Linienführung dieses Mannes deckt sich Zug für Zug mit dem Spiegelbilde der rechten Bacchantin, die den Pentheus ergriffen hat, in den von der Anstrengung durchgebogenen Knieen, in der eingezogenen Umrißlinie des Körpers, ja sogar in der Armbewegung, obgleich der rückwärtsdrängende Perser ab-, die reissende Mänade zugewandt steht.

[1]) Herrmann Taf. 42.
[2]) Winter, Taf. 15.

Einigermaßen verwandt ist auch die Dirke, mehr als die Deidameia, obgleich das bei ihrer halbliegenden Stellung kaum auffällt.

So befriedigend diese Stichprobe ausfiel, wagte ich es doch noch nicht, damit hervorzutreten. Es schien wünschenswerter, mehr Stoff zusammenzutragen. Das Pentheusbild, das auch wieder sechs Figuren hat, hilft denn auch weiter. Einer der beiden Dionysostempel zu Athen hatte nach Pausanias[1]) eine Vierzahl von Gemälden, deren Maler er zu nennen versäumt, während er kurz ihren Inhalt mit den Worten angibt: *Διόνυσός ἐστιν ἀνάγων Ἥφαιστον ἐς οὐρανόν· ..... Διόνυσος δὲ – μάλιστα γάρ ἐς τοῦτον πιστὰ ἦν Ἡφαίστῳ – μεθύσας αὐτὸν ἐς οὐρανὸν ἦγαγε· ταῦτά τε δὴ γεγραμμένα εἰσὶ καὶ Πενθεὺς καὶ Λυκοῦργος ὧν ἐς Διόνυσον ὕβρισαν διδόντες δίκας, Ἀριάδνη δὲ καθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἥκων ἐς τῆς Ἀριάδνης τὴν ἁρπαγήν.*

Lassen sich mehrere von diesen Darstellungen in übereinstimmender Kompositionsweise aufzeigen, so scheint es mir, daß einerseits die Zuweisung an Athenion genügend begründet ist, andererseits seine Stilart als festgestellt gelten darf. Es pflegen, wenn man auf einer richtigen Spur ist, die Anzeichen sich sozusagen von selbst zu ergeben; es kommen die Belege fast ungerufen auf einen zu. So hatte ich schon die Darstellungen mit Dionysos und Ariadne, nicht nur die aus der Casa dei Vetti — und diese nicht wegen ihrer Herkunft — sondern auch die aus der Casa del Citarista[2]) mit dem Pentheus und der Dirke wegen der engen Verwandtschaft des im Vordergrunde halb nackt schlafenden Weibes mit der Dirke und der Tochter des Lykomedes zusammengelegt.

Freilich sieht man die schlafende Ariadne in Rückenansicht, die beiden anderen Gestalten von vorne, die erhobenen Arme aber, der halb aufgerichteteKörper, das in das Knie gebogene Bein, verleihen dem Ganzen so große Ähnlichkeit, daß an Verwandtschaft kaum zu zweifeln ist und eine gemeinschaftliche Herkunft der Vorlagen auf der Hand liegt.

[1]) 1. 20. 3. A. v. Salis hat im Jahrbuch XXV 1910, 126 ff. schon das Pentheusbild mit den Wandgemälden dieses Dionysostempels in Verbindung gebracht. In diesem Aufsatz zog er auch bereits die pompeianischen Ariadnebilder heran. Wo unsere Auffassungen weiterhin nicht unbeträchtlich auseinandergehen, scheint es mir, daß meine Ansicht für sich selbst sprechen muß, und es keinen Sinn hat, die abweichenden Vermutungen meines Vorgängers im einzelnen zu bekämpfen.

[2]) Herrmann, Taf. 40 und 114.

Selbstverständlich nur der Vorlagen; denn sonst mahnen die vielen Abweichungen der beiden Ariadnebilder untereinander ja schon zur Vorsicht. Die Nachbarschaft zu den anderen Bildern im Vettierhause könnte der einen Darstellung bessere Gewähr zu leisten scheinen, und der absegelnde Theseus, zur Zeit des Athenion, nach dem Paralos und der Hammonias des Protogenes, sehr gut denkbar, würde zum Text des Pausanias vortrefflich stimmen. Dieser Dionysos jedoch, in seiner praxitelischen Ruhe, läßt sich mit keiner der bewegten Figuren, an denen wir Athenion zu erkennen vermeinen, vergleichen, während der Dionysos der Casa del Citarista aufs engste mit dem Achill verwandt und dem einen der Söhne Antiopes nicht unähnlich ist.

Schwerlich würde es angehen, den ganzen Wirrwarr von Hintergrundsfiguren der Vorlage mit zuzuschreiben. Nur für den geflügelten Hypnos mit der Schale, auf dessen Knien die Verlassene schläft und für das Lüften des Gewandes, obgleich das hier Eros, dort ein Satyr tut, mag das Original vorbildlich gewesen sein, von dem es sonst aber kaum gelingen wird, ohne nähere Anweisungen eine vollständige Vorstellung zu gewinnen.

Sind hier also wohl die erhaltenen Reste der ursprünglichen Komposition, die an sich bezeichnend genug sind, von späteren Elementen überwuchert, so besitzen wir von dem Wahnsinn des Lykurg in Bildern nur ganz winzige Auszüge, die wohl nur die Hauptfiguren wiedergeben. Matz[1]) hat ein schlecht erhaltenes pompeianisches Gemälde und ein nicht hervorragendes herculanensisches Mosaik veröffentlicht und auf den rasenden Lykurg gedeutet, der mit der Axt Ambrosia bedroht, die von Dionysos in einen Weinstock verwandelt wird. In dem Gemälde kommen nur die beiden erstgenannten vor. Dort aber ist die ganze Bewegung der halbhingesunkenen Frau, mit ihrem entblößten Oberkörper und den erhobenen Armen, so auffallend übereinstimmend mit den schon behandelten, daß an Zufall kaum zu denken ist. Was sie unterscheidet, ist nur die gespreizte Beinstellung, und diese stimmt zu jener des Pentheus.

In beiden Bildern hat Lykurg, soweit erhalten, dieselbe Gestalt. Nur ist er im Gemälde fast ganz bekleidet, im Mosaik beinahe ganz nackt. Das Ausschreiten des Wahnsinnigen ist kräftiger als das des rechten Stier-

[1]) Arch. Zeit. XXVII 1869, 53 Taf. 21. 2 und 3.

bändigers auf dem Dirkebild, die erhobenen Arme der Dirke bilden ein Gegenstück zu denen seines Opfers. Der Dionysos, der nur im Mosaik anwesend ist, mag im Motiv des Oberkörpers demselben Sohn der Antiope verwandt gewesen sein. Wie sich die Darstellung des Weinstocks zur Kunst des Athenion verhalten kann, entzieht sich unserer Beurteilung.

Von der Rückkehr des Dionysos kenne ich leider keine Darstellung aus der späteren Zeit, die mit diesem Zyklus in Verbindung gebracht werden könnte. Es scheint, wenn man sich der älteren Bilder entsinnt, sogar unmöglich, daß sich hier eine zu Boden gestürzte Figur einfügen lassen sollte.

Es gibt eine späte Vase mit einem auf dem Maultier gelagerten Hephaist, zwei Horizontalen zwischen den Vertikalen der führenden Bacchanten; es ist das aber, auch wenn ein Zusammenhang denkbar wäre, kaum zur Wiedergewinnung eines verlorenen Bildes genügend.

So bleibt nur noch ein Kontrollmittel anzuwenden. Wie wir gesehen und wie auch Robert[1]) nachgewiesen hat, lebt in den römischen Sarkophagen das Motiv des Achill fort und läßt sich das Pentheusbild in verschiedenen Brechungen erkennen[2]). So scheint es angezeigt, nachzuforschen, ob sich auch andere Reste dieser Kunst dort finden. Und unsere Suche ist nicht vergebens.

Schlagend paßt zu ihr, soweit das zu erwarten ist, die Raserei des Lykurg in der Mittelgruppe der Langseite des borghesischen Sarkophages[3]), wo um den König, der im wesentlichen dieselbe Haltung hat, der schmale Mantel ganz ähnlich wie im Mosaik sich windet, und wo Ambrosia in Stellung und Bekleidung zu dem Gemälde stimmt, nur mit Ausnahme ihres linken Armes, den der Sarkophagarbeiter auf den Boden gestemmt hat, weil ihm die Weise, wie der Maler ihn dargestellt hatte, doch zu verwegen war. Auch die Rebe ist da; selbst der Panther des Mosaiks fehlt nicht, und man kann nur zweifeln, ob nicht die Frau, die Lykurg mit dem Zauberstab berührt, und der Dionysos beide in dem Gotte des Mosaiks zusammengeschmolzen sind und uns also das Relief noch die beste Erinnerung an das Gemälde bewahrt hat, wobei es allerdings schwer zu entscheiden bleibt, ob auch noch die Lyssa mit den Fackeln in ein volles

[1]) Die ant. Sarkophagreliefs III 2, 146/7.

[2]) a. a. O. III. 3, 520.

[3]) Zoega Abhandlungen Taf. I. I. Roscher II. Sp. 2201/2.

Tafelbild als sechste Figur hat hineingezwängt sein können, wie ich meine, oder ob sie nur eine Zutat des Bildhauers ist.

Da wir hier im Relief eine jedenfalls vollständigere Überlieferung finden als in den farbigen Nachbildungen, muß wenigstens die Frage gestellt werden, ob nicht mindestens das malerische Motiv der in Flachrelief gehaltenen Mänade mit dem Aste[1]) der Pentheusdarstellung auf den Sarkophagen dem Original vielleicht näher stehe, als das des weniger großartigen der Steinwerferin im Gemälde. Daran aber werden wir uns nicht irre machen lassen, daß dieses letztere durch seine quadratische Form die Komposition am getreusten aufzeigen muß.

Von Äußerlichkeiten darf man absehen. Ob der Maler die Felsmassen schon mehr als angedeutet haben kann, möchte ich zwar bezweifeln, ist aber, da die ausführende Hand der beiden Bilder überhaupt von den Kunstgewohnheiten der pompeianischen Zeit beeinflußt sein muß, ganz gleichgültig.

Daß es leicht fällt, noch in der „pergamenischen" Kunst Anklänge an diese Werke nachzuweisen, stimmt vollkommen zu der eklektischen Richtung jener Zeit. Wenn Rodenwaldt dazu die Gewandbehandlung der Aphrodite vom Gigantenfries mit der linken Mänade des Pentheustodes vergleicht, so hätte er diese Formen mit viel mehr Recht von dem Stil der Aurae am Heroon von Xanthos, die der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts angehören, oder gar von der Nikebalustrade aus dem Ende des V. herleiten können. Besonders vergleiche man den Faltenwurf der Aura, die über den Delphin hinwegsegelt[2]), und versuche sich die Plastik in Malerei umgesetzt zu denken.

Die gedrängte Fülle der Tafeln des Athenion haben wir erschlossen aus den sechs Figuren in einem Bilde, die Plinius erwähnt, wobei es unentschieden bleiben kann, ob wir mit Brunn diese Nachricht auf sein Familienbildnis, wozu die Analogien in den attischen Grabreliefs und den thessalischen Grabgemälden, die aber diese Zahl kaum erreichen, zu suchen sind, oder auf ein anderes seiner Werke zu beziehen haben. Sonst vernehmen wir nur, daß der Maler mit Nikias verglichen und ihm bisweilen vorgezogen wurde, ja daß, wenn er nicht jung gestorben wäre,

[1]) Robert a. a. O. Fig. a und b und Taf. CXXXIX. 434 c.
[2]) Brunn-Bruckmann Taf. 211.

ihm niemand zu vergleichen sein würde. Denn das spielende Wort über seine ernstere Farbe, die in ihrem Ernste anmutiger wäre, so daß aus seiner Malerei selber seine Eruditio herausleuchte, ist, wo Originalwerke fehlen, schwer zu verstehen. Am wahrscheinlichsten dünkt es mir, daß koloristische Eigenschaften nicht gerade sich aufdrangen, um nicht zu sagen fehlten, und also auch nicht die Aufmerksamkeit des Beschauers von dem Bau und der Durchbildung des Werkes ablenkten. Eruditio ist παιδεία, die Schulung, die im Altertum mehr als heute als notwendiges Komplement zur Begabung gefühlt wurde.

Dazu stimmt, daß, soweit wir Nikias kennen, seine Kompositionen, die meistens nur aus zwei Figuren bestanden, viel einfacher waren. Da er aber besonders als Frauenmaler berühmt war und es sich um Farben handelt, gilt der Vergleich wohl an erster Stelle dem Inkarnat des nackten weiblichen Körpers; darin kann Nikias farbiger gewesen sein, Athenion feiner bei stillerer Farbe.

Ihn einer Schule einzureihen, geben unsere Nachrichten keine Veranlassung, da von seinem Lehrer Glaukion nur verlautet, daß er aus Korinth sei.

Nur daß seine Schulung gerühmt wird, könnte auf Zusammenhang mit der sikyonischen Schule zu verweisen scheinen, obschon das einzige Werk, das durch die Überlieferung lokalisiert ist, sich zu Eleusis auf attischem Boden befand und wir andere für Athen in Anspruch genommen haben.

Dem steht allerdings gegenüber, daß Verkürzungsprobleme keine hervorragende Rolle in seinem Werke spielen, auch da nicht, wo sie fast zu erwarten wären, wie in dem springenden Stier — bei Pausias hätte der ganz anders ausgesehen — oder den oberen Figuren beim Pentheusbilde.

Das Fehlen der so eigentümlichen Hintergrundsfiguren, die für die Alexanderschlacht, möge sie von Philoxenos sein oder von Aristeides, und für Theon von Samos so bezeichnend sind, — eine Spur davon wäre höchstens bei den Töchtern des Lykomedes zu suchen — scheint einen Zusammenhang mit der Schule des thebanischen Nikomachos fast auszuschließen.

So mag er der attischen Malerei seiner Zeit auch wegen der Vergleichung mit Nikias wohl am nächsten gestanden haben, Vorläufer von

Apelles, oder wahrscheinlicher schon von jenem beeinflußt, der mindestens auch in seinem Leander einen nackten Körper im Vordergrund ausgestreckt hat.

Wann er gelebt hat, ist dafür nicht gleichgültig. Brunn und Overbeck haben längst auf eine Stelle des Pausanias hingewiesen, wo ein Gemälde in Eleusis zu Ehren eines Olympiodoros erwähnt wird, in dem sie den Phylarchen im Tempel von Eleusis vermuten, der unter den Werken Athenions erwähnt wird. Die Gründe, die Adolphe Reinach[1]) dagegen anführt, wiegen nicht allzuschwer.

Da Olympiodoros 294 Archon war und der Grund zur Stiftung des Bildnisses in das Jahr 283 zu fallen scheint, würde die Wirksamkeit des Malers an den Anfang des III. Jahrhunderts zu stellen sein. Wenn Nikias bis zum Ende des IV. lebte, so darf der Vergleich bei Plinius nicht wundernehmen.

Es ist nichts in dem, was wir von seiner Kunst festgestellt zu haben meinen, was diesem Zeitansatz widerspricht.

Zusammenfassend haben wir also bei einer Gruppe von Werken einen halb am Boden hingestreckten, meist weiblichen, Körper gefunden, seitlich eingerahmt, soweit ersichtlich, von zwei bewegten Gestalten, überragt von mindestens einer Halbfigur in der Mitte, wie der Bacchantin über dem Pentheus, der fliehenden Lykomedestochter, dem springenden Stier. Letzterem verwandt ist das sich bäumende Roß des berühmten Pferdeknechts, das doch wohl auch kaum so ganz im Profil gemalt war, wie es im Relief erscheint.

Die beiden anderen Halbfiguren in den oberen Ecken des Pentheusbildes finden auch eine Analogie in dem Telephosbilde, das ich Apelles zuschrieb. Das Dirkebild ist oben zerstört, man würde dort mindestens die Antiope erwarten, die auf den etruskischen Aschenurnen nicht fehlt[2]). Der Tubabläser und die feine Rückenansicht einer abgewandten Lykomedestochter schließen in dem Bilde, das wir besitzen, die Komposition nicht gleichwertig ab, wie sie es im Original doch wohl getan haben müssen. Trotzdem fühlt man auch in diesem Bilde die leere Mitte, in

[1]) Textes grecs et latins I. p. 299 note 2.

[2]) Brunn-Körte, Urne etrusche III, Taf. IV 1 u. 2. Lippold im Jahrbuch XXIX 1914, 174.

die der Kopf der Deidameia noch eben hineinragt, wie der der Dirke, des Pentheus, der Ambrosia.

In dieser Beziehung ist noch der Vergleich lehrreich mit den Schmalseiten des bemalten Cornetaner Sarkophages zu Florenz[1]) deren aufs Knie gefallener Krieger so sehr an Pentheus, deren nackt am Boden hingestürzte Amazone mehr an Deidameia wie an Dirke erinnert, jedenfalls so, daß man an die Kunst des Athenion gemahnt wird.

Und das ist desto wertvoller, da dieses Werk der Zeit des Meisters soviel näher steht als die kampanischen Wandbilder und eher geeignet ist, uns von der Ausführung seiner Kunst eine gewisse Ahnung zu geben. Leider ist diese Malerei nichts weniger als tadellos erhalten und rührt auch kaum von einem Künstler ersten Ranges her. Und doch: was von der Amazone auf weißem Pferde auf der Langseite noch übrig ist, kann schon in der farbigen Wiedergabe des Journal of Hellenic Studies uns einen Schimmer dieser Kunst vor Augen führen. So groß gesehen haben die pompeianischen Dekorationsmaler die Formen niemals mehr.

Es bleibt eine Frage zu erörtern, die ich gerne auf sich beruhen lassen möchte. Wir kennen einen Gemmenschneider ΑΘΗΝΙΩΝ, oder meinen ihn zu kennen, aus einem prachtvollen Cameo mit Zeus im Gigantenkampf[2]) und einer zu drei Vierteln erhaltenen Paste[3]): einen König auf einem von Athena gelenkten Zweigespann darstellend, unter sich grundverschieden im Stil. Kann er mit dem Maler identisch gewesen sein?

Die Zeit scheint es nicht unbedingt auszuschließen, die Kompositionsweise der Gemme ebensowenig, aber der Stil des Viergespanns erinnert viel mehr an Nikomachos als an unseren Meister, und auch die ungewöhnliche Armhaltung, mit der Zeus den Blitz wirft, findet sich unter den bei unserem Maler vorkommenden Bewegungen nicht, wohl aber am Alexander des Mosaiks, der dieselbe Stilrichtung aufweist. Noch weniger Anhalt bietet das ruhig schreitende Gespann des Königs oder seine steile Figur. Höchstens könnte man den gebogenen Arm der vorgebeugten Athena mit dem des Odysseus, zur Not auch des linken Stierbändigers vergleichen.

---

[1]) Mon. d. Inst. IX. Tav. LX. Journ. of Hell. Stud. IV 1883, T. XXXVI—XXXVIII.

[2]) Furtwängler I. Taf. LVII. 2.

[3]) a. a. O. III 158. Fig. 110.

Und wenn dies, was ich kaum glaube, genügen sollte, drängt sich dann nicht die nächste Frage auf, ob nicht etwa *Αθηνίων(ος)* zu verstehen sei und der oder die Steinschneider Werke des Malers wiedergeben?

Aber ich bin mehr geneigt, dies alles mit einer Verneinung als mit einem *non liquet* zu beantworten.

Amsterdam. J. Six.

ZUR RÖMISCHEN RELIGIONSGESCHICHTE.

1. Janus Quirinus.

Am römischen Forum, in der Gegend zwischen Curie und Basilica Aemilia, lag ein altes Doppeltor, der bekannte 'Janustempel', in unseren Quellen als *Ianus geminus* oder *Ianus Quirinus* bezeichnet. Freiere Benennungen bei den Dichtern kommen daneben nicht in Betracht, auch nicht die von Varro (l. l. V 165) nach Analogie vorangehender *portae* gebrauchte Tautologie: *porta Ianualis*. Der Name *Ianus Quirinus* ist vor Augustus nicht bezeugt, aber auch *Ianus geminus* findet sich, soviel ich sehe, erst bei Velleius. In Ermangelung von ausschlaggebenden sakralen Formeln wird man also die erste Bezeichnung schon deswegen als die ursprüngliche ansehen müssen, weil sie die *lectio difficilior* darstellt [1]; die zweite konnte vom Volksmund daneben oder hinterher leicht geprägt werden. Der Name Janus Quirinus scheint mir bis heute eine ausreichende Erklärung nicht gefunden zu haben. Gewöhnlich paraphrasiert man ihn als das 'Kriegstor', so namentlich Jordan, Herm. IV 1870, 235 und in neuerer Zeit E. Diehl in seiner Ausgabe des Mon. Anc., Kleine Texte 29/30 S. 15 zu Z. 42 [2]. Man denkt dabei offenbar an den Namen des quirinalischen Kriegsgottes und erinnert sich vielleicht zugleich der Bezeichnung des Tores als *belli portae* (Verg. Aen. VII 607); aber es ist klar, daß jene Deutung des Ianus Quirinus aus dem Beinamen Quirinus nicht hergeleitet werden kann, denn wie sollte man darauf verfallen sein, ein Kriegstor dadurch zu bezeichnen, daß man dem Worte

[1]) Für 'fast sicher spät' hält den Beinamen Quirinus Fowler, Religious Experience of the Roman People 126.

[2]) Analog, aber mit besonderer Begründung, äußerte sich schon Macrobius (oder seine Quelle) Sat. I 9, 16 (*Ianum*) *Quirinum quasi bellorum potentem ab hasta, quam Sabini curin vocant.*

ianus den Namen des zur oberen Trias der ältesten Götterordnung gehörigen quirinalischen Kriegsgottes als Beinamen im gleichen Kasus zugesellte! Man stelle sich nur einen Janus Mars vor! Einleuchtender schien [1]) die Deutung Wissowas, der den Janus Quirinus als den aus der übrigen Reihe der *iani* sich heraushebenden Eingang zum Staatsmarkt betrachtet: 'wenn dieser Bogen . . . den Beinamen *ianus Quirinus* führt, so wird das dem Sinne nach ungefähr ebenso aufzufassen sein, wie wenn die Göttin des Staatsherdes im Gegensatze zu der des Privathauses als *Vesta p. R. Quiritium* bezeichnet wird' [2]). Indessen auch hier erheben sich gewichtige Bedenken. Bei solch repräsentativer Stellung des Janus Quirinus wäre doch irgend eine ihm geltende Kulthandlung ähnlich dem Opfer am *tigillum sororium* zu erwarten [3]). Nichts dergleichen ist überliefert. Anderseits kann der Beiname Quirinus keineswegs dem *p. R. Quiritium* gleichgesetzt werden, denn er hat nirgend sonst eine entsprechende Funktion. Wir müssen uns also nach einer anderen Erklärung umsehen.

Zunächst gilt es Lage und Bedeutung des Tores ins Auge zu fassen. In einem sehr klugen und tiefdringenden Aufsatz hat A. Schneider m. E. zwingend erwiesen, daß der Janus Quirinus zu der von der Nordwestecke des Palatin nach dem Cispius laufenden Befestigungslinie gehörte, die das Stadtgebiet des Septimontium nach Nordwesten zu sicherte [4]). In dieser Befestigung spielte auch der Bach eine wichtige Rolle, der später zur Cloaca maxima umgestaltet wurde. Merkwürdig ist aber nun, daß Schneider das Doppeltor als Ausfallspforte gegen Etrurien betrachtet (S. 176. 178). Denn die Nordwestfront des Septimontium richtete sich doch gegen die Gemeinde auf dem Quirinal [5]). Daß die Beziehungen zu ihr vor dem Synoikismos keineswegs immer freundliche waren, hat in der historischen Sage einen sehr deutlichen Niederschlag gefunden, und der Kampf zwischen den Römern und den auf dem Quirinal ansässig ge-

[1]) Auch mir, im Usenerheft des Arch. f. Religionswiss. VIII 1905, 76.

[2]) Rel. u. Kultus d. Römer [2] 108 f.

[3]) Vgl. ebd. 104.

[4]) Röm. Mitt. X 1895, 166 ff. Ohne Begründung abgelehnt von Richter, Topogr. [2] 38, 1. Carters Zweifel an der Existenz des Septimontium und der Palatinstadt (Am. Journ. of Arch. XII 1908, 172 ff.) kann ich nicht für berechtigt halten. S. auch Wissowa a. a. O. 30, 3.

[5]) Vgl. auch Niebuhr, Röm. Gesch. I [3] 322 f.

dachten Sabinern nach dem Raub der sabinischen Frauen spielt sich ja gerade vor dem Doppeltor ab. Die siegreichen Feinde sind schon im Begriff, durch dieses Tor in die Stadt einzudringen, da werden sie durch die ihnen entgegenströmenden heißen Quellen zurückgetrieben [1]). Das ist eine Schilderung, die, von dem phantastischen Beiwerk abgesehen, mit den für die Zeit des Septimontium zu erschließenden historischen Verhältnissen auf das beste übereinstimmt.

Der Janus Quirinus lag dem Quirinal gegenüber: er muß also irgendwie mit dem Namen dieses Hügels zusammenhängen. Der Quirinal hat seinen Namen von dem Gotte Quirinus, den die quirinalische Gemeinde an hervorragender Stelle verehrte. *Quirinus* aber weist wahrscheinlich zurück auf einen Ortsnamen **Quirium* [2]). Von diesem leitete schon Niebuhr[3]) die Bezeichnung *Quirites* ab, die ursprünglich den Bürgern eben jener quirinalischen Gemeinde zukam. Neuerdings hat Kretschmer, Glotta X 147 ff. die Existenz des Ortsnamens Quirium bestritten und im Anschluß an Planta die Meinung vorgetragen, daß *Quirites* ‹ **covirites* auf **coviriom* = 'die vereinigte Männerschaft' zurückzuführen sei und 'die Mitglieder der Bürgerschaft' bedeute; *Quirinus* komme gleichfalls von **coviriom* her und bezeichne den Gott der Bürgerschaft. Diese Meinung erregt schon aus sprachlichen Gründen Bedenken [4]). Wenn ferner Kretschmer aus der römischen Literatur Belege dafür beibringt, daß *quirites* im Sinne von *cives* gebraucht werde, so beweist das natürlich nichts gegen eine ursprünglich geographische Bedeutung von *Quirites*. Denn nachdem einmal aus der synoikistischen Parataxe *populus Romanus Quirites* [5]) die Formel *p. R. Quiritium* entstanden war, konnte *Quirites* leicht zu dem Begriff 'Bürger' verblassen. Anderseits ist die Erklärung des Quirinus als des Gottes der Bürgerschaft zu abstrakt, als daß man ihr zustimmen möchte: wenigstens wüßte ich keine Analogie

[1]) Das Material bei Wissowa a. a. O. 105, 2, am übersichtlichsten Macrob. I 9, 17 f.

[2]) Vgl. Wissowa a. a. O. 153 f. Meine früheren Darlegungen, Usenerheft des Arch. f. Rel. VIII 1905, 76 halte ich nicht mehr aufrecht.

[3]) A. a. O. 321.

[4]) Immisch bemerkt mir, daß nach Analogie der auch von Kretschmer S. 149 gebilligten Ableitung *curia* ‹ **co-viria* statt *Quirites* und *Quirinus* vielmehr *Curites* und *Curinus* zu erwarten wären, vgl. seine Ausführungen Glotta XII in dem 'Crimen' betitelten Aufsatz.

[5]) Vgl. z. B. Gell. I 12, 14.

anzuführen. Sollte aber trotz allem die Auffassung Kretschmers zu Recht bestehen, so ließe sie sich, wie ich meine, mit der früheren sehr wohl vereinigen. **coviriom* könnte in diesem Falle eigentlich ein Appellativum sein und die 'vereinigte Männerschaft' bedeuten, dann aber frühzeitig zu einem Eigennamen geworden sein; eine ähnliche Entwicklung liegt z. B. in dem Namen der Salii Collini vor [1]). Nur wenn wir den Ortsnamen Quirium (Coviriom) anerkennen, löst sich die Schwierigkeit, die uns der Name des Doppeltores bereitet: *ianus Quirinus* ist nicht anders zu beurteilen als *porta Tiburtina*, *Ostiensis* usw., der Name bezeichnet das Tor nach Quirium.

Wissowa zweifelt daran, daß der bekannte Brauch der Öffnung und Schließung des Doppeltores in hohes Alter hinaufreiche [2]). Ich möchte es im Gegenteil für ganz sicher halten, daß der Brauch so alt ist wie der Janus. Denn seine Entstehung ist m. E. nur aus den Verhältnissen des Septimontium zu erklären, wo die Römer dicht vor dem Doppeltor mit den Nachbarn fochten und man selbstverständlich während des Kampfes das Tor offen ließ, um im Falle der Niederlage die zurückflutenden Bürger aufnehmen zu können. Nach der Vereinigung mit Quirium behielt man den Brauch bei, durch den Janus Quirinus in die Schlacht zu ziehen und das Tor, solange der Kampf dauerte, offen zu lassen. Je mehr Öffnung und Schließung ihren Sinn verloren, desto feierlicher werden sie vollzogen worden sein [3]), und allmählich mag man das Offenhalten des Tores als ein gutes Omen für die draußen kämpfenden Krieger aufgefaßt haben [4]), bis schließlich die ganze Sitte verfiel oder Atrappe wurde.

2. Regia. (Abb. 1.)

Nachdem die Ausgrabungen des Jahres 1899 beträchtliche Teile der republikanischen Bauschicht der Regia zutage gefördert hatten, ist mehrfach der Versuch unternommen worden, die gewonnenen Resultate mit den literarischen Zeugnissen zu verbinden. Dabei ist von mancher Seite ohne besonderes Glück hin- und hergeraten worden. Bei schärferem Zu-

[1]) Vgl. auch Götternamen wie *Δέσποινα* und dazu Hirzel, Der Name, Sächs. Abh. 1918 XXXVI 2, 29; Solmsen, Indogerm. Eigennamen als Spiegel der Kulturgesch. I 93 f.

[2]) Rel. u. K. d. R.[2] 104.

[3]) Für die Öffnung vgl. Verg. Aen. VII 608 ff.

[4]) Vgl. Roscher in seinem Lex. II 19, 59.

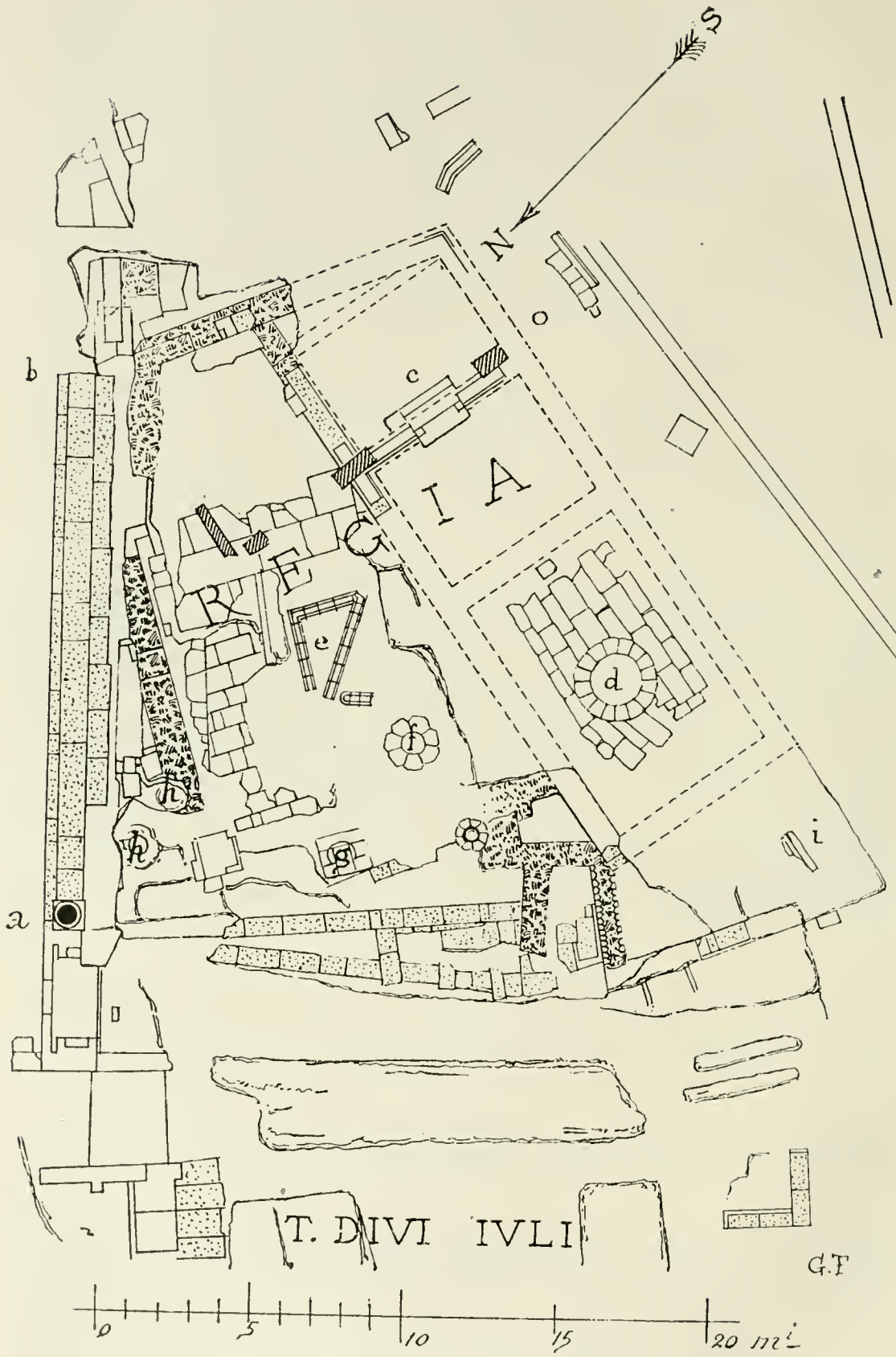

Abb. 1. Plan der Regia.

sehen läßt sich vielleicht eine Kleinigkeit weiter kommen. Erschwert wird die ganze Frage dadurch, daß man sich über die Ausdehnung des republikanischen Baues nach Osten hin nicht im Klaren ist; ja wir haben nicht einmal einen Plan, der in augenfälliger Weise, wie es erforderlich wäre, die gesamten republikanischen Reste bezeichnete, auf die es mir allein ankommt. Ich benutze im folgenden den Plan der Röm. Mitt. XVII 1902, 63 Fig. 16. Es ist deutlich, daß der gesamte Komplex in zwei Hauptteile zerfiel: 1) ein langgestrecktes rechteckiges Gebäude mit mehreren Räumen und 2) einen offenen, trapezoiden Hof. Der Grundriß des Ganzen macht es nicht sehr wahrscheinlich, daß die Ausdehnung nach Osten einstmals eine sehr beträchtliche gewesen sei. Wo der Eingang war, ist unbekannt.

Von den Räumlichkeiten der Regia nennt uns die schriftliche Überlieferung insbesondere zwei, das Sacrarium der Ops und das des Mars. Da Ops die Verkörperung des Getreidesegens ist [1]), so glaubte man ihr Heiligtum in dem runden, unterirdischen, nach oben sich verjüngenden Hohlraum *f* erblicken zu können, der als Kornkammer geeignet erschien [2]), und als Kapelle des Mars wurde der ebenfalls runde niedrige Aufbau in Anspruch genommen, der sich in dem Hauptraume des Gebäudes bei *d* findet [3]). Mit Recht hat Hülsen diese Deutungen wiederholt abgelehnt [4]). Zunächst: wie soll man sich Pontifex und Vestalinnen in dem unterirdischen Raume bei dem uns bezeugten [5]) Opfer beschäftigt denken? *f* ist eine Zisterne [6]), deren Wasservorrat bei den verschiedenen Kulthandlungen benutzt werden konnte. Dem gleichen Zweck dienten die Brunnen bei *h*, *h*. Auch von alten Ableitungskanälen sind Reste bei *e* vorhanden. Ein Altar ist von Boni [7]) mit Wahrscheinlichkeit bei *g* in den Spuren eines kreisrunden Aufsatzes auf einer Lage von vier Tuff-

[1]) Vgl. Wissowa, Rel. u. K. d. R.[2] 203; W. Fowler, Roman Essays 30. Steht damit in Zusammenhang, daß die Senatoren ihr Silber und Geld beim *praefectus Cerealis* auf dem Trajansforum an einem Orte aufbewahrten, der danach *Opes* hieß (Schol. Iuv. X 24)?

[2]) Gatti, Bull. com. XXVII 1899, 145; Boni, Atti del congresso internaz. di scienze stor. V 524.

[3]) Gatti a. a. O.; Boni a. a. O. 521; Vaglieri, Bull. com. XXXI 1903, 54,1.

[4]) Z. B. Forum Romanum[2] 173. Vgl. auch Ruggiero, Foro Romano 255f.

[5]) Vgl. Varro l. l. VI 21; Festus p. 249 (292, 31 ff. Linds.).

[6]) Vgl. Hülsen a. a. O.

[7]) A. a. O. 524.

blöcken[1]) erkannt worden. Hier, unter freiem Himmel, werden die blutigen Opfer vollzogen worden sein, die für die Regia bezeugt sind (s. u.). Ebensowenig wie die Zisterne *f* für Ops, kommt der Aufbau *d* für Mars in Betracht. Sollen wir uns darüber eine Art zylindrisches oder konisches Häuschen vorstellen, in dem die heiligen Lanzen[2]) und Schilde untergebracht waren? Es gibt nichts Ähnliches, und der Durchmesser des Aufbaus von 2,63 m spricht auch nicht gerade zugunsten der vorgeschlagenen Deutung. Wenn wir hören, daß die Salischen Jungfrauen zusammen mit dem Pontifex maximus in der Regia opferten[3]), so liegt es doch am nächsten, dabei an das Sacrarium des Mars zu denken. Denn die genannten Jungfrauen sind mit den Salii, den speziellen Priestern des Mars, aufs engste verbunden[4]). Wie aber sollten jene Ministranten in dem kleinen Rundbau Platz finden? Es ist mir nicht recht verständlich, daß man den runden Aufbau *d* nicht längst als das bezeichnet hat, als was er sich doch so offensichtlich zu erkennen gibt: als den Herd der Regia. Gewiß war der Kult des alten königlichen Herdes in dem Heiligtum der Vesta verselbständigt, aber einen Herd hatte die Regia trotzdem behalten. Wir wissen ja, daß am 15. Oktober jemand mit dem abgehauenen Schwanz des dem Mars geopferten siegreichen Rennpferdes zur Regia lief und das herausfließende Blut auf ihren Herd träufelte[5]). Der runde Aufbau bei *d* befindet sich genau so in der Mitte des Hauptraums, wie der Herd im griechischen Megaron, und die beiden kleineren Räume der Regia lassen sich in gewisser Weise mit der doppelten Vorhalle des Megaron von Tiryns oder Mykene vergleichen, wenn es sich auch bei der Regia nach Hülsens Urteil um zwei miteinander verbundene Innenräume handelt[6]). Der Vergleich mit griechischen Grundrissen mag manchem bedenklich erscheinen, da man für ein Bauwerk mit so alter sakraler Tradition Einfluß griechischer Bauformen nicht wird annehmen wollen,

---

[1]) S. Hülsen, Röm. Mitt. XVII 1902, 65.

[2]) Eine solche heilige Lanze oder Stab erkennt Mrs. Strong, Journ. of Rom. Stud. IV 1914, 147 ff. in der Mitte des Sarkophagreliefs des Antistius im Brit. Mus. (ebd. Taf. 24 = Lamer, Röm. Kultur[3] Abb. 155), ohne jede Wahrscheinlichkeit.

[3]) Festus p. 329 (439, 18 ff. L.).

[4]) Vgl. Festus a. a. O.

[5]) Wissowa R. u. K. d. R.[2] 145, 2.

[6]) Röm. Mitt. XVII 1902, 64.

aber da das aus Nordeuropa stammende Herdhaus vom Typus des Megaron in der frühitalischen Villanovakultur bei Bologna nachgewiesen ist [1]), so besteht durchaus die Möglichkeit, daß dieser Typus auch für die Gestaltung des altrömischen Königshauses verwendet wurde. Fragen wir nun nochmals, wo wir die Kapellen der Ops und des Mars ansetzen sollen, so bieten sich am ungezwungensten die beiden kleineren Räume des Gebäudes an, die nach Hülsen als Innenräume zu betrachten sind. Im Herdraum werden die Pontifices ihre Sitzungen abgehalten haben.

Überblickt man die Kulte, die in der Regia ausgeübt wurden, so erkennt man, daß es keineswegs der Zufall war, der die verschiedenen Gottheiten zusammengebracht hat [2]), vielmehr läßt sich bei einer jeden nachweisen, aus welchem Grunde sie an dieser Stätte verehrt wurde. Zunächst entstammt eine Reihe von Gottheiten dem Privatkult des alten Königshauses, in dem König und Königin als Hausherr und Hausfrau ihren sakralen Pflichten obliegend gedacht werden müssen. Wenn der Rex sacrorum am 9. Januar dem Janus in der Regia einen Widder opfert [3]), so gilt das dem Schutzgeist der Haustür der Regia [4]). Wenn die Regina an sämtlichen Kalenden am gleichen Orte der Juno ein Ferkel oder ein Lamm darbringt [5]), so ist aller Wahrscheinlichkeit nach, mindestens ursprünglich, ihre Spezialjuno gemeint [6]), die vielleicht für die Herausbildung einer großen allgemeinen Juno aus der Masse der einzelnen *Iunones* von Wichtigkeit gewesen ist. Zu den privaten Kulten gehört auch die Ops. Ihr Sacrarium in der Regia bezeichnet die Stätte, wo einstmals das Getreide der königlichen Farm aufbewahrt wurde. Uns ist die wichtige Nachricht überliefert, daß nur der Pontifex maximus und die vestalischen Jungfrauen Zutritt zu diesem Heiligtum hatten [7]). Das ist sehr begreiflich, denn Pontifex und Vestalinnen, die in symbolischer Ehe miteinander leben, sind die sakralen Nachfolger des Rex und der Regina [8]), und man

[1]) Grenier, Bologne Villanovienne et Etrusque (Paris 1912) 78.

[2]) Vgl. Rosenberg bei Pauly-Wissowa 2. Reihe I 467, 39.

[3]) Wissowa, R. u. K. d. R.[2] 103.

[4]) Vgl. meinen Aufsatz über die ältesten Priestertümer der Römer in dem Sammelband: Vorträge über wiss. u. kult. Probleme d. Gegenwart (Riga 1913) 39.

[5]) Macrob. I 15, 19.

[6]) Vgl. Vorträge usw. 41.

[7]) Varro l. l. VI 21.

[8]) Vgl. Vorträge 40 f. Über das Verhältnis des Pontifex maximus zum Vestatempel s. Wissowa, R. u. K. d. R.[2] 159.

versteht es sehr wohl, daß in ältester Zeit Hausherr und Hausfrau keine dritte Person in die Kammer treten lassen mochten, wo der goldene Segen des Hauses gehäuft lag. Die Beziehung der Vestalinnen zur Ops hat ihr Gegenbild in dem Opfer, das die Jungfrauen am 21. August zusammen mit dem Flamen Quirinalis dem mit Ops eng verbundenen Consus darbringen [1]), und an den Consualia des 15. Dezember war auch der Rex in einer nicht mehr kenntlichen Weise beteiligt [2]).

Neben diesen privaten Kulten ist vor allen Dingen Mars zu nennen, dessen Sacrarium uns bereits beschäftigt hat. In dieser Kapelle vollzogen wahrscheinlich die Saliae virgines zusammen mit dem Pontifex maximus ein Opfer [3]). Sie trugen daher wie die Salier Helm und Kriegsmantel. Man hat bisher diese seltsame Einrichtung nicht zu erklären vermocht. Sie wird verständlich, wenn man die von Frazer [4]) gesammelten magischen Riten vergleicht, mit denen die Frauen der 'Primitiven' während eines Kriegszuges das Glück und den Erfolg ihrer kämpfenden Männer aus der Ferne zu sichern glauben. Sie tragen Waffen, die sie zum Teil vorwärts schleudern, sie tanzen und singen; besonders lehrreich ist, was von der Goldküste berichtet wird: dort hacken die Frauen mit Messern auf melonenartige Früchte, als ob sie die Köpfe der Feinde abschlügen (S. 132). Dazu hat Nilsson eine libysche Analogie gestellt und aus griechischem Kulturkreis das tegeatische Frauenfest des Ares *Γυναικοθοίνας* [5]). Hierher gehören nun auch die Saliae virgines. Sie sind ein besonders gutes Beispiel dafür, wie gewisse Überlieferungen des Altertums nur durch vergleichende Betrachtung verständlich gemacht werden können. Auch die Frauen der römischen Vorfahren haben zur Unterstützung ihrer draußen kämpfenden Männer zauberische Riten vollzogen, wobei sie sich selbst ein kriegerisches Äußere gaben. Was von jeder Frau heiß und leidenschaftlich erlebt und ausgeübt wurde, ward im Laufe der Zeit in Form einer Opferhandlung als amtliche Pflicht auf ein Kollegium von Priesterinnen abgeleitet, und diese trugen zwar noch das alte Kostüm, bestanden

---

[1]) Tertull. de spect. 5 p. 7, 20 Reiff.-Wiss.

[2]) Fasti Praen. zum 15. Dez. . . . *itaque rex equo* [*vectus* . . .].

[3]) Vgl. oben S. 20.

[4]) Golden Bough [3] I 1, 126 ff. Vgl. auch Leuba, A Psychological Study of Rel. (New York 1912) 82 f. 157 f.

[5]) Griech. Feste 403. 407 f.

aber in historischer Zeit nicht einmal mehr als eine dauernde Institution: denn nach dem Zeugnis des Cincius bei Festus a. a. O. waren sie *conducticiae*, d. h. zur Vornahme bestimmter Riten gemietet. So weit sind keine anderen römischen Kultbeamten heruntergekommen.

Die letzte zu erwähnende Kulthandlung gilt dem Juppiter. Ihm opferte die Gattin seines Spezialpriesters, die Flaminica Dialis, an allen *nundinae* in der Regia einen Widder[1]), schwerlich im Zusammenhang mit dem regelmäßigen Idusopfer[2]). Ich möchte eher glauben, daß der Beschützer von Recht und Treue gemeint war; denn diese Begriffe spielten an den Markttagen eine nicht unerhebliche Rolle. Dieser Juppiter sorgte also im Staate ebenso für Ordnung und Gesetzmäßigkeit, wie der im Sacrarium verehrte Mars für Sicherheit des Staates nach außen. Die beiden Götter vertreten griechisch gesprochen die Gebiete der so eng einander verbundenen Göttinnen Eirene und Eunomia. Vor allem aber gehören Mars und Juppiter der voretruskischen obersten Göttertrias an, und es ist gewiß kein Zufall, daß neben den Privatkulten der Regia aus dem Bereiche des Staatskults nur diese beiden Götter höchster Ordnung vertreten sind. Eigentlich erwartet man auch den dritten: Quirinus; doch von ihm schweigt die Überlieferung. Man kann daraus schließen, daß der Bestand der Regiakulte zu einer Zeit abgeschlossen und fixiert wurde, als der Synoikismos mit der quirinalischen Gemeinde noch nicht vollzogen war.

3. Gaia Taracia.

Eine unscheinbare Notiz des neuen vorcaesarischen Kalenders aus Anzio[3]) gestattet die Entstehung einer römischen Legende schärfer zu beleuchten. Zum 8. Dezember findet sich die Beischrift *Tiberino, Gaiae*, die übliche Bezeichnung eines Opfers am *natalis templi*. Gaia tritt hier zum ersten Male als römische Göttin auf. Man wird, wie es schon der Herausgeber Mancini S. 119 ausgesprochen hat, vermuten dürfen, daß Gaia mit Tiberinus zusammen auf der Tiberinsel[4]) verehrt wurde, und weiter, daß sie mit ihm nach dem bekannten Prinzip der römischen Religion verbunden war, männliche und weibliche Gottheiten paarweise

[1]) Macrob. I 16, 30.
[2]) Wissowa, R. u. K. d. R.[2] 114.
[3]) Notizie 1921, 73 ff.
[4]) Vgl. CIL I 1[2] 336 zum 8. Dezember.

nebeneinander zu stellen[1]). Mancini sah bereits, daß Gaia zu verbinden ist mit der Vestalin Gaia Taracia, von der die Legende erzählt, daß sie wegen einer großen Schenkung vom römischen Volke hoch geehrt wurde. Eben diese Legende gilt es nun etwas näher zu betrachten. Ich gehe aus vom Schluß des 8. Kapitels in Plutarchs Poplicola, wo die Legende als Variante einer vorausgeschickten ausführlichen Fassung kurz berichtet wird. Der Name der Vestalin ist hier *Ταρκυνία*. aber man hat wohl mit Recht angenommen, daß statt dessen *Ταρακία* einzusetzen ist[2]). Jedenfalls unterliegt es keinem Zweifel, daß dieselbe Persönlichkeit gemeint ist, die sonst Taracia genannt wird. Plutarch berichtet also, wenn man aus der vorausgehenden Fassung der Legende das Nötige ergänzt, folgendes. Eine Vestalin namens Tarquinia (= Taracia) weihte einige Zeit nach Vertreibung der Könige dem Mars ein Stück des Campus Martius und wurde dafür hoch geehrt. Die Getreidegarben aber, die noch auf dem Felde lagen, wagte man aus religiösen Gründen nicht zu benutzen, sondern warf sie in den Tiber, ebenso die auf dem Grundstück befindlichen Bäume, die man alsbald fällte, und indem nun an das im Flusse liegende Getreide und die Baumstämme alles mögliche angeschwemmt wurde, entstand allmählich die Tiberinsel. Wir halten einen Augenblick inne und machen darauf aufmerksam, daß die oben ausgesprochene Vermutung, Gaia sei mit Tiberinus zusammen auf der Tiberinsel verehrt worden, durch das von Plutarch berichtete Aition, das die Entstehung dieser Insel auf eine Handlung der Gaia Taracia zurückführt, bereits eine Bestätigung erhalten hat. Denn das Aition hat die Kulttatsache zur Voraussetzung. Von der Stiftung der Gaia Taracia erzählen auch Plin. n. h. XXXIV 25[3]) und Gell. VII 7, 1 ff. in der Form, daß es sich dabei um ein Geschenk an das römische Volk gehandelt habe. Bei beiden werden Ehrungen für die Spenderin erwähnt. Das geschenkte Land wird bei Plin. als *campus Tiberinus*, bei Gell. als *campus Tiberinus sive Martius* bezeichnet. Das Schwanken bei Gellius erklärt sich daraus, daß der *campus Tiberinus* einen Teil des *campus Martius* darstellen soll (s. o.).

---

[1]) Vgl. Wissowa, R. u. K. d. R.[2] 22.

[2]) Vgl. Pauly-Wissowa VII 481, 3. Römische Eigennamen sind in unserer Plutarchüberlieferung oft falsch geschrieben, vgl. Cichorius, Röm. Stud. 246.

[3]) Hier wird bemerkt, daß der Stifterin auch der Name Fufetia beigelegt werde.

Die von Plutarch auf den Namen der Tarquinia (= Taracia) gestellte Version erregt einiges Befremden. Warum muß es dazu kommen, daß das Getreide in den Fluß geworfen wird? Wenn Taracia das Land einer Gottheit weihen will, warum wartet sie nicht, bis das Getreide geerntet ist? Wie kommt es, daß Plutarch von einer Weihung spricht (*χωρίον... Ταρχυνίας ἀνείσης*), während Plin. und Gell. die Schenkung an das römische Volk hervorheben?

Betrachten wir demgegenüber die bei Plutarch vorausgehende, ausführlichere Fassung, so ist dort der Zusammenhang wesentlich logischer. Nach Vertreibung der Könige wird der von Tarquinius beschlagnahmte Teil des Campus Martius von dem befreiten Volke dem Mars geweiht. Da das Getreide soeben geschnitten ist, werden die Garben, und mit ihnen die Bäume, in den Fluß geworfen. Der Unterschied von der Taracia-Fassung liegt darin, daß nunmehr der Moment der Weihung nicht willkürlich gewählt, sondern durch die Vertreibung des Tarquinius gegeben ist. Immerhin kann man auch hier fragen: warum wartete man nicht mit der Weihung, bis das Getreide fortgebracht war? Denn man wird sich schwerlich die Sache so zurechtlegen wollen, daß das Getreide erst nach der Weihung bemerkt wurde. Von der ersten Fassung des Plutarch weicht Livius II 5, 2 f. nur in zwei unwesentlichen Zügen ab: bei ihm ist 1) der gesamte spätere Campus Martius im Besitz der Tarquinier gewesen, und 2) liegt das Getreide noch nicht in Garben da, sondern ist gerade reif, wird dann aber geschnitten und in den Tiber geworfen. Dionys von Halikarnaß V 13 stimmt in dem ersten Punkte mit Livius überein; was den zweiten angeht, so verbindet er gewissermaßen Livius mit Plutarch, indem er berichtet, daß das Getreide teils auf den Tennen lag, teils sich auf dem Halme befand, teils schon ausgedroschen war[1]); dies ist vermutlich eher rhetorische Ausschmückung als ursprüngliche Fülle: alte Legende erzählt einfach. Endlich hat sich aber Dionys selbst — nicht seine Quelle wie es scheint[2]) — die Frage vorgelegt, warum denn all das Getreide hätte weggeschüttet werden müssen, und darauf die sehr vernünftige Antwort gegeben: weil der Campus Martius schon vor der

[1]) Die abgehauenen Bäume fehlen sowohl bei Livius wie auch bei Dionys.

[2]) *Ὅτι δὲ (τὸ πεδίον) καὶ πρότερον ἱερὸν ἦν τοῦδε τοῦ θεοῦ (Ἄρεος), Ταρκύνιος δὲ σφετερισάμενος ἔσπειρεν αὐτό, μέγιστον ἡγοῦμαι τεκμήριον εἶναι τὸ πραχθὲν ὑπὸ τῶν ὑπάτων τότε περὶ τοὺς ἐν αὐτῷ καρπούς.*

widerrechtlichen Benutzung durch Tarquinius dem Mars geweiht gewesen sei. Dann mußte in der Tat unter allen Umständen das darauf gewachsene Getreide vernichtet werden; es ist nicht unmöglich, daß die älteste Sage dementsprechend berichtete.

Vergleicht man die Tarquinius-Fassung mit der Taracia-Fassung, so ist es klar, daß die erste die primäre ist. Die Seltsamkeiten, die wir oben für die zweite anmerkten, fallen bei der ersten fort; sie ist ein folgerichtiges Aition, das die Entstehung der Tiberinsel in geschickter Weise mit der Vertreibung der Tarquinier verbindet. Die Tarquinius-Fassung hat also der Taracia-Fassung als Vorlage gedient, und zwar war sie nicht die einzige. Man hat längst gesehen [1]), daß sich die Taraciageschichte auf das engste mit der Sage von Acca Larentina berührt, die dem römischen Volk ihr gesamtes Vermögen vermachte und zum Dank dafür am 23. Dezember mit einer *parentatio* geehrt wurde [2]). Gerade die älteste Version der Accageschichte [3]) erwähnt als Vermächtnis vier Grundstücke [4]), die eine bemerkenswerte Analogie zu dem *campus Tiberinus* der Taracia bilden. Der sekundäre Charakter der Taraciageschichte ist auch gegenüber der Accalegende leicht zu erweisen. Auch diese ist wie die Tarquiniusgeschichte ein einfaches, klares Aition. Man brachte die Larentalia des 23. Dezember mit Acca Larentina zusammen, indem man diese als Adressatin der an jenem Tage stattfindenden *parentatio* auffaßte. Man fragte weiter nach dem Grunde so ungewöhnlicher Ehrung und fand ihn in dem besagten reichen Vermächtnisse. Während aber nun hier die Ehrung etwas Auffallendes und Besonderes vorstellt, sind die Belohnungen, die Taracia nach ihrer Schenkung empfängt, zum größten Teil, wie Boehm [5]) gut gezeigt hat, keine Belohnungen. Das Recht auf Testamentsvollzug, Zeugnisablage und Verheiratung um das 40. Lebensjahr [6]) stand sowieso jeder Vestalin zu, und den Beschluß, Taracia eine Statue zu setzen [7]), wird man im Hinblick auf die Bildsäulen im Atrium Vestae auch nicht für etwas Ungewöhnliches halten. In dem talentlosen Bemühen, möglichst

[1]) Vgl. Pauly-Wissowa VII 481, 52 ff.
[2]) Dazu vgl. Wissowa, R. u. K. d. R.[2] 233 f.
[3]) Cato bei Macrob. I 10, 16.
[4]) Vgl. Wissowa bei Pauly-Wiss. I 132, 46 ff.
[5]) Pauly-Wissowa VII 481, 25 ff.
[6]) Vgl. Gell. VII 7, 2 ff.; Plut. Popl. 8.
[7]) Plin. 34, 25.

Erstaunliches aufzutischen, fügt der Zusammenklitterer der Taraciageschichte jenem Beschluß noch die Worte hinzu: *ut poneretur ubi vellet.*

Es ist wohl deutlich geworden, daß die Taraciageschichte mit Benutzung der Accageschichte zurechtgemacht ist. Von einer Herkunft beider Sagen also aus derselben Wurzel[1]) kann nicht gut die Rede sein. Man hat für solche Auffassung geltend gemacht, daß sich unter den von Acca dem römischen Volk vermachten Grundstücken ein *ager Turax* befinde und ihr Gatte Tarutius oder ähnlich gehießen habe, und daß Taracias Name an jene beiden Namen anklinge. Doch schon Mommsen hat sich mit einem *non liquet* und nur hypothetisch zu der Frage eines Zusammenhangs geäußert[2]). Wenn ein solcher bestehen sollte (was ich für höchst problematisch halte), kann er m. E. nur in der Richtung gesucht werden, daß der Name Taracia, der einem bezeugten Geschlechte angehört[3]), wegen seines Anklanges an das aus der Vorlage bekannte Turax oder Tarutius gewählt worden sei.

Den Ausgangspunkt der ganzen Taraciageschichte bildete die Göttin Gaia. Man wollte ihr eine Legende beilegen, die ihre gemeinschaftliche Verehrung mit Tiberinus auf der Tiberinsel erklären sollte. Zu diesem Zwecke übertrug man auf sie das Aition, das die Entstehung dieser Insel mit der Vertreibung des Tarquinius in Zusammenhang brachte. Von ihrem Acker sollte nun das Getreide stammen, das den Grundstock der Insel bildete[4]). Der Acker der Gaia erinnerte an die Äcker der Acca, die das römische Volk als Vermächtnis empfangen hatte, und so wurde die Geschichte der Taracia in der Form erzählt, daß sie ihren Acker dem Mars weihte, dadurch aber gleichzeitig den Römern ein Geschenk machte. Schließlich mußten auch noch die der *parentatio* der Larentina analogen Belohnungen erdacht werden, die, wie wir sahen, nicht sehr üppig ausgefallen sind. Als man diese kümmerlich zusammengestoppelte[5]) Ge-

[1]) Vgl. Pauly-Wissowa VII 481 f.

[2]) Röm. Forsch. II 7, 18.

[3]) Vgl. Wilh. Schulze, Zur Gesch. lat. Eig. 97. 373.

[4]) An geologischen Tatsachen hat die ätiologische Legende keinen Anhalt: die unteren Schichten der Insel bestehen aus vulkanischem Tuff, vgl. Besnier, L'île Tiberine, Bibl. des é oles franç. 87 (Paris 1902) 25. S. auch de Sanctis, Storia dei Romani I 396.

[5]) Man vgl. auch noch die ganz allgemeine und unpräzise Bezeichnung *campus Tiberinus* für das Grundstück der Taracia.

schichte von der Göttin Gaia erzählte, mußte man ihr einen Geschlechtsnamen zuteilen, denn Gaia konnte bei einer menschlichen Frau nur Vorname sein [1]). Ob am Ende irgend welche Rücksichten auf die schon oben erwähnte *gens* mit hineinspielten, ist müßig zu fragen. Als Verfertiger der Geschichte könnte ihr zu vermutender Gewährsmann, Valerius Antias [2]), recht wohl in Betracht kommen. Ihr Charakter würde zu seinen Schwindeleien nicht übel passen.

4. Pales.

Der oben erwähnte neue Antiatische Kalender, der eine ganze Anzahl bisher unbekannter Stiftungstage von Heiligtümern bietet [3]), überrascht uns unter dem 7. Juli mit der Bemerkung PALIBVS · II = *Palibus duobus* (oder *duabus*) [4]). Offenbar handelt es sich um den Stiftungstag des von M. Atilius Regulus im Jahre 267 v. Chr. gelobten Palestempels, dessen Lage unbekannt ist [5]). Daß er in den Steinkalendern der frühen Kaiserzeit nicht mehr aufgeführt wird, mag daher kommen, daß das auf denselben Tag fallende populäre Fest der Caprotinischen Nonen [6]) die altertümliche Gottheit und ihren verfallenden Kult verdunkelte. Unsere Überlieferung spricht bald von einem männlichen, bald von einer weiblichen Pales [7]), ja es gibt Autoren wie Varro, bei denen beide Auffassungen begegnen. Die einzige Weihinschrift an Pales, die in Nordbulgarien zutage gekommen ist [8]), *Pali sanct* (?) *pastorali*, schlägt uns ein Schnippchen, indem sie die Endung des Epithetons nicht ausschreibt, obwohl Raum dazu vorhanden war, und der Herausgeber Kazarow vermutet vielleicht mit Recht, daß der Dedikant mit Absicht die Endung wegließ, weil ihm das Geschlecht der Gottheit nicht feststand. Preller [9]) und Fowler [10]) zogen aus dem Tatbestand den Schluß, daß es eine männliche u n d eine weibliche Gottheit Pales gegeben habe. Wissowa

[1]) Was der Name der Göttin Gaia bedeutete, weiß ich nicht zu sagen.
[2]) Vgl. Pauly-Wissowa VII 480 f.
[3]) Vgl. das Verzeichnis Notizie 1921, 82.
[4]) Vgl. zum folgenden Mancini ebd. 101 f.
[5]) Vgl Wissowa, R. u. K. d. R.[2] 200.
[6]) Ebd. 184.
[7]) Vgl. Wissowa in Rosch. Lex. III 1277, 8 ff.
[8]) Röm. Mitt. XXVIII 1913, 195 ff.
[9]) Preller-Jordan, Röm. Myth. I 81.
[10]) Rom. Fest. 80.

dagegen hielt es für unmöglich, ein Götterpaar gleichen Namens aber verschiedenen Geschlechts anzusetzen [1]), und vertrat deshalb die Ansicht, daß ein männlicher Pales in eine weibliche umgedeutet worden sei. Das neue Monument lehrt unwiderleglich, daß Preller und Fowler Recht behalten. Die beiden Gottheiten stehen nebeneinander wie Faunus und Fauna, Liber und Libera, Cerus und Ceres, Cacus und Caca, Pomo und Pomona, nur mit dem Unterschied, daß ihre Namen als i-Stämme vollkommen zusammenfallen. Mancini nimmt an, daß die männliche und die weibliche Gottheit in zwei verschiedenen Tempeln verehrt wurden, und verweist auf die Beischrift, die der Antiatische Kalender unter dem 1. August trägt: *Victor(iis) duabus*. Diese bezieht sich allerdings auf zwei verschiedene Heiligtümer der Victoria, aber zu einer analogen Annahme ist für die beiden Pales ebenso wenig Anlaß wie bei dem oben behandelten Paare Tiberinus und Gaia oder bei Liber und Libera, die nach den Fasti Caeretani am 17. März ein Opfer erhalten. In allen diesen Fällen ist ein gemeinsames Heiligtum anzusetzen, da es sich ja augenscheinlich um die V e r b i n d u n g einer männlichen und einer weiblichen Gottheit handelt.

Noch überraschender als die urkundliche Beglaubigung einer doppelten Pales ist die Tatsache, daß der Festtag dieses Paares nicht wie zu erwarten auf die Palilia des 21. April fällt, sondern auf den 7. Juli. Denn Stiftungstage von Tempeln, die Gottheiten der älteren Ordnung geweiht werden, pflegen in der Regel auf den alten Feiertag dieser Gottheiten gelegt zu werden [2]). Das alte Fest der Pales aber — so glaubten wir bisher — sind doch die Palilien, und so hatte denn Aust a. a. O. S. 46 folgerichtig angenommen, daß Pales am 21. April ihren Tempel erhalten habe. Da ist denn nun zunächst darauf hinzuweisen, daß keiner unter den vorhandenen Kalendern, auch der antiatische nicht, ein Opfer an Pales unter dem 21. April verzeichnet [3]). Das wäre an sich noch kein zwingender Beweis dafür, daß Pales mit den Palilien nichts zu tun habe, denn keiner von den Kalendern, auf denen sich eine Angabe über dieses Fest findet, macht es sich zur durchgehenden Regel, bei jedem Feste die göttlichen Adressaten anzugeben. Wohl aber ist Gewicht darauf zu legen, daß in

[1]) Vgl. R. u. K. d. R. [2] 200; Rosch. Lex. III 1277, 60 ff.
[2]) Vgl. Aust, De aedibus sacris 39; Wissowa R. u. K. d. R. [2] 56.
[3]) Dies betonte schon Mancini.

der Beischrift des Tages auf den Fasti Esquilini und Caeretani das Wort *feriae* erscheint, ohne daß, wie es sonst üblich ist[1]), der Name der Gottheit im Dativ folgt. Das ist gegenüber der neuen Tatsache eines höchst altertümlichen Palesfestes am 7. Juli von größter Bedeutung. Es kommt aber noch etwas anderes hinzu. Das Fest heißt in keinem Kalender *Palilia*, sondern überall *Parilia*. Und es muß allen Ernstes die Frage aufgeworfen werden, ob die bisher angenommene Verbindung der Pales mit diesem Feste zu Recht besteht. Gewöhnlich meint man, die Form *Parilia* sei durch Dissimilation aus *Palilia* entstanden[2]). Dem stellen sich aber bei genauerer Überlegung die größten Bedenken entgegen. Zunächst gibt es für die Dissimilation *Parilia* ‹ *Palilia* keine zuverlässige alte Parallele, denn die von Corssen a. a. O. angeführte Ableitung *caeruleus* ‹*caelum* muß nach Thurneysens Bemerkung GGA 1907, 803 f. als sehr fragwürdig bezeichnet werden[3]). Im Gegenteil: da das Suffix *-alis* bei l-haltigem Stamm früh zu *-aris* dissimiliert wurde[4]) (*salutaris*, *militaris* usw.), so müßte man erwarten, daß sich *Palilia* zu *Paliria* entwickelte[5]), ähnlich wie von *pellis* das Adj. *pelliris* gebildet wird. Sollte trotzdem *Parilia* aus *Palilia* entstanden sein, so müßte man, wie es Walde in seinem Lat. etymol. Wörterbuch u. d. W. tut, annehmen, daß die seit Varro auftauchende Form *Palilia* durch Neubildung nach Analogie von *Pales* zum zweiten Male in die Erscheinung trat, nachdem sie bereits in grauer Urzeit der Form *Parilia* Platz gemacht hatte. Noch unglaublicher aber erscheint es, daß die durch Dissimilation entstandene Form *Parilia* sich in so früher Zeit so radikal durchgesetzt haben sollte, obwohl der Name der mit dem Feste angeblich verbundenen Gottheit als dauerndes Korrektiv daneben stand. Das ist einfach undenkbar. Umgekehrt macht die Annahme einer Assimilation von *Parilia* › *Palilia*, wie mich mein Kollege Sütterlin versichert, trotz des Fehlens genau entsprechender Beispiele im Lateinischen, aus allgemein sprachwissenschaftlichen Gründen

[1]) Vgl. Aust. a. a. O. 34 ff.

[2]) Vgl. z. B. Corssen, Aussprache I 223.

[3]) Sie wird beibehalten von Windmann, Bedeutung und Verwendung des Wortes caerul(e)us, Diss. München 1922 (mir nur im Auszug bekannt).

[4]) Vgl. Manu Leumann, Die lat. Adj. auf *-lis* (Straßburg 1917) 17.

[5]) Vgl. schon Prob. zu Verg. Georg. III 1 *Pales . . . cuius diem sacrum appellant Parilia transposita littera L, quae si suo loco esset, Paliria potius dicerentur.*

keinerlei Schwierigkeiten [1]). Das Hauptbollwerk für die Verteidigung der Zusammengehörigkeit von Pales und Palilia ist die Bemerkung des Varro l. l. VI 15 *Palilia dicta a Pale, quod ei feriae.* Allein angesichts der Gewaltsamkeit und Skrupellosigkeit zahlreicher Varronischer Etymologien [2]) einerseits, und des oben dargelegten Tatbestandes anderseits, muß der Schluß gezogen werden, daß Varro das Fest der Pales einfach seiner Etymologie zuliebe, wahrscheinlich in gutem Glauben, am 21. April ansetzte, wobei die Möglichkeit ins Gewicht fällt, daß er von dem Fest des 7. Juli nichts mehr wußte. Es sieht ja nach dem neuen Funde so aus, als ob der früh verschollenen alten Gottheit die Verehrung in doppelter Gestalt eigentümlich gewesen wäre, und das Auftreten einer einzelnen Pales genügt bereits, den Verdacht wachzurufen, daß es sich um unzureichende Informationen handle. Die Form Parilia, die, wie de r. r. II 19 lehrt, Varro ebenfalls bekannt war, ließ er ruhig beiseite, weil sie für seine Etymologie nicht paßte. Alle sonstigen Stellen, wo Pales als die Göttin der Palilien erscheint, sind von Varros Autoschediasma abhängig, insbesondere Ovid im 4. Buch seiner Fasten, wo der Name der Pales wiederholt begegnet [3]). Wenn dieser Dichter ein langes Gebet an die Göttin seiner Schilderung des Festes einverleibt, so tritt deutlich zutage, daß er sich nicht immer die Mühe nahm, die von ihm beschriebenen Riten aus eigener Anschauung kennen zu lernen, sondern sich mindestens gelegentlich auf seine gelehrten Quellen, namentlich Varro, verließ. Ich habe schon in meiner Arbeit über die Lupercalia auf einen analogen Fall hingewiesen [4]).

Wir werden also Mancini recht geben, wenn er Pales und Parilia voneinander trennt. Die Gottheit, 'von der niemand etwas anderes zu erzählen weiß, als daß ihr das Fest der Parilia gelte' [5]), versinkt damit in undurchdringliches Dunkel. Was aber sind dann die Parilia? Die Alten

[1]) Es darf auch auf den 'unendlich häufigen' Übertritt des R in L innerhalb des Lateinischen hingewiesen werden, Seelmann, Aussprache 328; vgl. auch Corssen a a. O. I 221.

[2]) Vgl. Wissowa, Ges. Abh. 317 ff.

[3]) V. 722. 723. 746. 776. 820. 863. Ebenso Tibull I 1, 35 f.

[4]) Arch. f. Rel. XIII 1910, 508.

[5]) Wissowa, R. u. K. d. R.[2] 200. Vgl. Fowler, Rom. Fest. 80 (*Pales*) *survived in Rome as little more than a name from the oldest times.* Tibulls Worte I 1 36 *et placidam soleo spargere lacte Palen,* die auf die Besprengung eines

haben das Wort zum Teil mit *parere* zusammengebracht, namentlich Marius Victorinus, der mit Nachdruck die varronische Etymologie des Festnamens bekämpft (GL VI 25, 23 K.): *Parilia dicuntur, non Palilia, non a Pale dea, sed quod eo tempore omnia sata arboresque et herbae parturiant pariantque.* Also ein Vegetationsfest. Unter den Modernen hat sich kein Geringerer als Mommsen auf diese Seite geschlagen, indem er annahm, daß sowohl *Parilia* wie *Pales* (< * *Pares*) von *parere* herkomme [1]). Ihm hat sich auch Mancini angeschlossen. Doch ist die Ableitung *Parilia* < *parere* schon deswegen mehr als bedenklich, weil alte Adjektiva auf *-lis*, soweit es sich um sichere Fälle handelt, nur von Substantiven, nie von Verben gebildet werden [2]). Es wäre also höchstens mit der Möglichkeit zu rechnen, daß *Parilia* von einem verschollenen alten Nomen herkommt, das seinerseits mit dem Verbalstamm von *parere* zusammenhing, aber diese Möglichkeit ist vollkommen vage, und so muß die etymologische Frage unentschieden bleiben. Nur darauf sei noch hingewiesen, daß ein Vegetationsfest im Sinne des Marius Victorinus s a c h l i c h am 21. April durchaus am Platze wäre. Schon Heyne [3]) hat aus Calpurnius V 24 f. *sed non ante greges in pascua mitte reclusos, quam fuerit placata Pales* ganz richtig geschlossen, daß an den Parilia das Vieh zum erstenmal auf die Sommerweide getrieben wurde. Im Leben der Hirten hat dieser Tag eine große Wichtigkeit [4]), deswegen wird er auch in den römischen Kalendern als *principium anni pastoricii* bezeichnet [5]) und gilt, wie der analoge Georgstag der Osteuropäer [6]), als Frühlingsanfang [7]). Die Parilia sind also ein Hirtenfest geworden, weil die Erde um diese Zeit soviel frisches Futter hervorbringt, daß man

---

Kultbildes zu weisen scheinen, sind ebenso als poetische Floskel zu bewerten, wie das von ihm II 5, 28 der römischen Urzeit zugeschriebene und in ihr doch ganz unmögliche Holzbild der Göttin.

[1]) CIL I 1 [2] 315 b.

[2]) Vgl. Manu Leumann a. a. O. 42 f. 135. Diese Tatsache wird mir von den sprachwissenschaftlichen Kollegen meiner näheren und weiteren Umgebung durchaus bestätigt.

[3]) Zu Tibull II 5, 88.

[4]) Vgl. Sartori, Sitte u. Brauch II 148 ff.

[5]) S. Fasti Praen. zum 21. April; vgl. auch CIL VI 32495.

[6]) Vgl. Arch. f. Rel. IX 1906, 456; Frazer, Golden Bough [3] I 2, 331 ff.

[7]) Vgl. Dionys v. Hal. I 88 von den Parilia: *θύουσι . . . νομεῖς θυσίαν χαριστήριον ἔαρος ἀρχομένου*; Sartori, Sitte u. Brauch III 167.

die Tiere aus den Ställen treiben kann: der letzte Hintergrund des Festes ist in der Tat die Vegetation. Daß die Cerialia am 19. April vorausgehen, die Vinalia am 23. und die Robigalia am 25. folgen, weist auf den gleichen Gedankenkreis.

Als ich vor mehr als zehn Jahren die Entwicklungsgeschichte der altrömischen Feste behandelte[1]), schied ich zwei Gruppen voneinander: solche, deren Namen von Riten, Personen usw. abgeleitet sind, wie z. B. Armilustrium, und solche, deren Namen von Göttern stammen, wie z. B. Consualia. Ich stellte die These auf, daß die erste Gruppe ihre Namen erhielt, ehe diese Feste in den Machtbereich einer Gottheit getreten waren, die zweite, nachdem sich die Gottesbegriffe festgesetzt hatten. Ich fügte hinzu, daß die Rechnung nicht ganz glatt aufginge, namentlich wegen der Palilien; denn diese gehörten nach ihrem Ritual ohne Zweifel zu den ältesten Festen und seien doch offenbar nach der Gottheit Pales benannt. Es gereicht der bezeichneten These zur Empfehlung, daß eine so schwerwiegende Gegeninstanz nunmehr beseitigt ist.

Freiburg i/B. Ludwig Deubner.

---

[1]) S. Neue Jahrb. 1911 XXVII 321 ff., speziell 331 f.

EIN ÄGYPTISCHES SILBERINVENTAR DER KAISERZEIT.

Der Berliner Papyrus BGU III 781 ist zwar von W. Otto, Priester und Tempel im hellenistischen Ägypten I 326 ff. und von W. Schubart bei Schäfer, Ägyptische Goldschmiedearbeiten (= Mitteilungen aus der ägypt. Sammlung der Kgl. Museen zu Berlin I 1910) S. 196 ff. besprochen worden, kann aber keineswegs als ausgeschöpft gelten. So mögen denn die folgenden Bemerkungen, die übrigens bis ins Jahr 1906 und bis ins Bonner philologische Seminar zurückreichen, von einigem Nutzen sein. Sie versuchen die wichtige Urkunde weniger in ihren Einzelheiten als in ihrem ganzen Zusammenhange zu erläutern und dem darin besprochenen Silberschatz seine Stellung innerhalb der antiken Toreutik anzuweisen, also „Wörter und Sachen" in Wechselwirkung zu bringen; denn auch auf die Toreutik wird dabei mancherlei Licht fallen.

Das Inventar steht auf dem Recto des Berliner Papyrus 8935, der 23 cm hoch und noch 1,13 m lang und am Ende beschädigt ist, so daß die letzte der erhaltenen sechs Kolumnen nicht intakt vorliegt. Die Schrift ist Kursive des 1. Jahrh. n. Chr. Die von Krebs herrührende ursprüngliche Lesung ist von Schubart in den „Berichtigungen und Nachträgen" wesentlich verbessert worden; diese Verbesserungen — und nur diese — sind auch in Preisigkes Berichtigungsliste I (1913) S. 66 f. übergegangen. Schubarts Freundlichkeit verdanke ich auch die Nachprüfung einiger zweifelhafter Stellen; sachlich hat sie leider keinen unmittelbaren Gewinn gebracht.

Der Papyrus enthält ein Verzeichnis silbernen Tafelgerätes, und zwar lediglich Eßgeschirrs, in knapper Beschreibung und mit Angabe der Zahl und des bis auf die *γράμματα* oder Scripula hinunter angegebenen Ge-

wichtes[1]). Trinkgefäße fehlen in der Liste, es ist müßig Erwägungen anzustellen, ob sie im verlorenen Teile standen. Verloren ist, wie gesagt, das Ende; da aber hier die Aufzählung nur noch tröpfelnd fließt und ganz den Eindruck des Kehraus macht, könnte das Verzeichnis in der Tat mit Kol. VI zu Ende gewesen sein. Dagegen fehlt am Anfang nicht ganz wenig, zum mindesten der größte Teil des Inhalts der nach Kol. I 12 vorauszusetzenden Kiste mit über 116 Pfund Silbers. Davor können noch andere Kisten gefolgt sein; wir wissen das nicht, ebenso wie wir die Möglichkeit, daß der Beginn des Inventars sich über die bei seiner Anlegung obwaltende Absicht näher aussprach, nicht weiter beurteilen können. Alles, was Kol. I vorherging, muß auf einem oder mehreren anderen Blättern gestanden haben, die verloren sind.

Das Geschirr war in Kisten, *κάμπτραι*, verpackt. Mit I 8 schließt die Aufzählung und Beschreibung des Inhalts der ersten Kiste, von der wir wissen; es folgt die Angabe des Gesamtgewichts ihres Inhalts, zusammenaddiert aus den einzelnen Gewichtsbeträgen — es sind 139 Pfund, 4 Unzen und 4 Gramm — und anschließend die Bemerkung *ὑπήλικται δ' [α]ὐτοῖς περιστρώματα Ὀξυρυγχιτικ(ὰ) β' και . . .*, eher wohl *καὶ . . .* als *και[νά]*. Innerhalb der Kiste war das Geschirr also nochmals in Decken geschlagen. Dasselbe, übrigens auch bei den erhaltenen Silberschätzen von Boscoreale und Hermopolis und bei dem pompejanischen Fund von 1836 (s. u.) beobachtete und gewiß allgemeiner geübte Verfahren war angewendet bei dem Inhalt der zweiten Kiste, dessen Verzeichnis uns I 12 bis VI 7 vollständig erhalten ist: er war nach VI 6 in ein *παλλίολον παλαιὸν ἀπὸ ψειλῆς* gehüllt, einen alten Mantel oder ein altes Umschlagtuch aus geschorenem Stoff. Wichtiger ist indes hier der Anfang (I 12. 13): *ἐν ἄλλῃ κάμπτρᾳ ἐπιγραφὴν ἐχούσῃ γαλχον παρατεθειμένῃ Ἀπολλωνίῳ Βανᾶ*; statt *γαλχον* hält Schubart auch *γαλλιν* für möglich, was ich freilich ebensowenig verstehe, denn an *γαλλός* = *γαλλικός* zu denken widerraten sprachliche wie sachliche Gründe. Die Kiste war bei einem gewissen Apollonios, Sohn des Banas, also einem Ägypter, in Depot gegeben[2]).

[1]) Ich übergehe hier als für meine Zwecke belanglos und übrigens ohne Zusammenhang die von zwei jüngeren Händen herrührenden Notizen in Kol. IV bis VI.

[2]) Identität dieses Apollonios mit dem *ἀργυροκόπος* gleichen Namens Kol. IV 6 (s. unten S. 51) anzunehmen ist bei der Verbreitung des Namens

Dasselbe soll, nur kürzer, die Zeile besagen, welche den Rest des Verzeichnisses in Kol. VI einleitet: *καὶ παρὰ Φιλοστόργῳ ἀργενταρίῳ*; dieser Rest lagerte, gewiß ebenfalls deponiert, bei dem Bankier Philostorgos — Bankier und nicht etwa Silberarbeiter (über die Bezeichnung dieser letzteren vgl. Gummerus, Klio XIV 1914/15 S. 134 ff.). Was wir vor uns haben, ist das Verzeichnis, welches sich der Eigentümer des Schatzes begreiflicherweise anlegte oder anlegen ließ, als er sich seiner aus irgendeinem Grunde zeitweilig entäußerte, um dann später der Mahnung genügen zu können: *si quis argentum vel aurum depositum petat, utrum speciem an et pondus complecti debeat? et magis est, ut utrumque complectatur scyphum forte vel lancem vel pateram dicendo et materiam et pondus addendo* (Ulpian, Dig. XVI 3, 1 § 40).

Von dem Eigentümer wissen wir nicht mehr als was sich aus dem Inhalt selbst ergibt. Wie auch schon Wilcken gegen die früheren, auf jeden Fall irrigen Deutungen auf einen Tempelschatz bemerkt hat (Arch. f. Papyrusforsch. VI 302), ist der Schatz aller Wahrscheinlichkeit nach das Eigentum eines wohlhabenden Römers, nach W. etwa eines Offiziers oder Beamten, gewesen. Das ergibt sich aus der häufigen Verwendung lateinischer Worte, die namentlich zur Bezeichnung oder näheren Bestimmung der Gefäße dienen und in dieser Zahl, zumal in der Entstehungszeit des Inventars, unmöglich als bloße, auch einem Einheimischen geläufige Lehnworte gelten können, so die *πινάκια βωλητάρια* (I 1. III 8. 10), die *π. σκότουλαι λεγόμενα* (IV 8), die *π. λάνκλεια* (IV 1), die *μήσυλαι* und *ὠάρια* (IV 10 ff., V 6 ff.), die *λάνκλα* oder *λάνκλη* (V 18. VI 9), das *πατέλλον* (VI 2), die *λίνγλαι* (VI 3. 16), weiter das *παλλίολον* (VI 6) und der *ἀργενιάριος* (VI 8). Wir bewegen uns im Haushalt eines Römers — oder in seinem Geschäftsbetrieb; denn neben der nächstliegenden Möglichkeit, daß der Schatz dem eigenen Gebrauch des Besitzers diente, will mir die andere nicht ganz ausgeschlossen scheinen, daß er das Lager eines Händlers darstellt; eine sichere Entscheidung ist nicht zu treffen. Jedenfalls macht das Verzeichnis nach den knappen, aber treffenden Beschreibungen und namentlich nach den Kennzeichnungen der Stilunterschiede (s. S. 46) durchaus den Eindruck, von einem „Branchekundigen" abgefaßt zu sein. Der Eigentümer scheint schon eine Weile in Ägypten ge-

natürlich nicht nötig. Der I 13 genannte A. wird wie Philostorgos Bankier gewesen sein.

sessen und er scheint im Fajûm gelebt zu haben, denn die *πινάκια* IV 5 werden als Erzeugnisse des Silberschmieds (*ἀργυροκόπος*) Apollonios im Arsinoegau bezeichnet, der Gegenstand VI 14 gehörte vor ihm einem gewissen Demarus, doch wohl einem Ägypter, und die Decken aus Oxyrhynchos (I 10) sind wohl auch nicht von weither gekommen.

Das Verzeichnis ist sichtlich bei der Verpackung aufgestellt worden, darauf weist der Befund der bei Apollonios deponierten Kiste. Während sie sonst mit Geschirrsätzen zu je vieren gefüllt ist, folgen gegen das Ende (V 16 ff.) Einzelstücke, zunächst große Platten, die wohl auf den übrigen Inhalt obenauf gelegt waren, dann ein 573 g schwerer *βωμός*, doch gewiß auch zum Speisesilber gehörig und dann etwa ein tragbares Altärchen für das Opfer bei Tische, vielleicht aber auch ein bloßer Untersatz, ein *παιέλλον ἀδρόν* — man beachte das spontane Beiwort — und zwei Löffel, alles Dinge, mit welchen Lücken sich ausstopfen ließen.

Das Gesamtgewicht des Schatzes, soweit wir ihn kennen, betrug etwa 310 röm. Pfund, etwas über 100 kg. Davon waren in den beiden Kisten untergebracht je etwa 140 Pfund, also 46 kg; es mag das als je eine Traglast betrachtet worden sein. Der Rest ist das Depot bei Philostorgos. Zum Vergleich sei bemerkt, daß der Hildesheimer Schatz in seinem gegenwärtigen Umfang gegen 60 kg wiegt.

Versuchen wir nun den Bestand des Ganzen zu überblicken. Vom Inhalt der ersten Kiste lernen wir nur den Schluß kennen (I 1—8), zwei *συνθέσεις*, Services, bestehend aus je vier *πινάκια*, *παροψίδες* und *ὀξύβαφα*. Mit einem ebensolchen Service, wenn hier auch der Name *σύνθεσις* fehlt, beginnt die zweite Kiste, es enthielt indessen statt vier acht *ὀξύβαφα*[1]). Es folgt eine Liste von *ὀξύβαφα* (I 17—III 6) in lauter Sätzen zu je vieren [2]) oder einmal (II 10) auch in einem Zwölfersatz, zusammen zwölf Sätze mit 56 Stück. In III 7 sind eingeschoben zwei *γαράρια*. Nun folgen *πινάκια* (III 8—IV 9), sieben Sätze zu je vier, zwei zu je acht Stück (IV 5 und 8) [3]), dann *μήσυλαι*, *mensulae* (IV 10—V 5), sieben Sätze zu

[1]) Die Zahl der *πινάκια* I 14 ist zerstört, doch weisen die Reste nach Schubart auf *Δ*.

[2]) Allerdings fehlt die Zahl der *ὀξύβαφα* I 17, wo sie zerstört ist, und II 12. 15 III 3. 6, wo sie nie angegeben war. In den letzten Fällen handelt es sich gewiß um den üblichen Vierersatz.

[3]) Das H in IV 8 ist wohl Zahlzeichen, dahinter, nach Schubart, die Spur eines gelöschten Buchstabens.

je vieren, und *ὠάρια, ἃ καί ἐστιν μήσυλαι*, Gefäße, mit deren Identifizierung wir uns noch beschäftigen werden (V 6—15), fünf Sätze zu je vieren, also 44 *πινάκια*, 28 *μήσυλαι* und 20 von der letzten Sorte. Das sind alles in allem bis jetzt 190 Stück. Den Beschluß machen die Einzelstücke, die schon aufgeführt wurden, soweit sie in die zweite Kiste gehörten. Von dem Depot bei Philostorgos ist nur wenig erhalten oder lesbar, eine *λάνκλη* von mindestens 21 Pfund, also etwa 7 kg Gewicht, weiter 15 *λίνγλαι*, *lingulae*, Löffel.

Der Versuch, eine lebendige Vorstellung von dem Bestande des Schatzes nach Form und Schmuck der einzelnen Gefäßgattungen und Gefäße zu gewinnen, führt auf ein bisher noch wenig betretenes Gebiet. Zwar fehlt es in den verschiedenen Handbüchern, welche die griechischen und römischen Privataltertümer behandeln, sowie in den Einzelartikeln der Real-Encyklopädie und des Dictionnaire von Daremberg und Saglio nicht an einschlägigen Vorarbeiten, aber die dort gegebenen Begriffsbestimmungen kommen selten über Allgemeinheiten hinaus, so nützlich auch die — übrigens nirgends vollständigen — Materialsammlungen sind. Den Versuch einer zusammenhängenden Behandlung hat m. W. allein J. H. Krause in einem übrigens schon für seine Zeit unzureichenden Buche gemacht (Angeiologie, Halle 1854); im gleichen Jahre erschien O. Jahns Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München, welche S. LXXXVI ff. wenigstens die Trinkgefäße behandelt und die Typen der erhaltenen Vasen mit Hilfe der antiken Literatur zu benennen versucht. Dieses letztere Einzelgebiet ist denn auch entsprechend der Bedeutung der Denkmäler, mit welchen es sich befaßt, verhältnismäßig am besten angebaut; eine Zusammenfassung wird indessen immer noch vermißt.

Die Hauptquelle für unsere Untersuchung, welche sich begreiflicherweise auf den Inhalt des in Rede stehenden Inventars beschränkt, bilden natürlich die zahlreichen Stellen der antiken Literatur, welche Gefäße nennen, beschreiben oder in Verwendung vorführen, wobei ein besonderer Wert den lexikographischen und glossographischen Notizen zukommt, da ihr Zweck ja wie der unsere auf Begriffsbestimmung, unmittelbar oder mittelbar, gerichtet war. Neben diese Überlieferung tritt mehr und mehr epigraphisches Material, vor allem die Inventare oder Übergabeurkunden griechischer Heiligtümer, in erster Linie die delischen, von welchen ich

hier die drei vollständig oder fast vollständig erhaltenen von 364 (Bull. corr. hell. X 1886, 461 ff., Michel, Recueil 815), 279 (IG XI, II 161, Michel 833, ausführlicher Kommentar von Homolle Bull. corr. hell. XV 1891, 113 ff.) und ca. 180 (Archon Demares; Bull. corr. hell. VI 1882, 6 ff., Dittenberger[2] 588) besonders hervorhebe; ihre vielen wertvollen Angaben über Gefäße, Geräte und Schmuck sind auch noch nicht annähernd ausgeschöpft, die Erläuterungen zu IG XI, II (die delischen Inventare von 314 bis 250 v. Chr.) lassen auch sonst mancherlei zu wünschen übrig. Von Wichtigkeit sind weiter die auf Gefäßen selbst angebrachten Inschriften merkantilen oder anderen Charakters, welche öfters den Namen des Gefäßes nennen oder verwandte Bemerkungen geben; auf dieses Gebiet beziehen sich die Untersuchungen von R. Schöne, Comment. Mommsen. S. 649 ff. und R. Hackl, Merkantile Inschriften auf griechischen Vasen, in: Münchener Archäologische Studien, dem Andenken Adolf Furtwänglers gewidmet (München 1909) S. 1 ff. sowie die Bemerkungen von Wolters Athen. Mitt. XXXVIII 1913, 193 ff., der auch ältere Literatur verzeichnet. Die Papyri geben für unsere Zwecke fast nichts aus; Gegenstücke zu unserem Inventar scheinen zu fehlen, wenn man nicht etwa das von Aly, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, Philos.-Hist. Kl. 1914, 2 S. 23 ff. erläuterte lateinische Verzeichnis von Schmuckstücken u. ä. (dazu Wilcken, Arch. f. Papyrusforsch. VI S. 408) als solches ansehen will.

Alle aus diesen Quellen gezogenen Gefäßbestimmungen sind nun in Beziehung zu erhaltenen Funden und Fundstücken zu setzen. Hier sind wir für unser Inventar in einer besonders günstigen Lage, da sich gerade aus der Zeit, welcher es angehört, in ziemlicher Anzahl solche Funde erhalten haben, welche die bisher noch fehlende Anschauung vermitteln und die Überlieferung lebendig machen können, so aus dem Beginne der Kaiserzeit der Hildesheimer Silberschatz (Pernice und Winter, Der Hildesheimer Silberfund, Berlin 1901)[1]), dann mit dem festen Terminus ante quem des Jahres 79 n. Chr. der Schatz von Boscoreale (Héron de Villefosse, Le trésor de Boscoreale, Monuments Piot V 1899—1902) und die

[1]) Ich bemerke gegen Pernice-Winter S. 11 ff., daß ich an dem Schatze nichts beobachten kann, was rein augusteischem Ursprung widerspricht. Weder kann ich die provinzialen Stücke, die er neben den italischen enthält, einschließlich der beiden Humpen (zu diesen Arch. Jahrb. XXX 1915, 33 f.) für

kleineren pompejanischen Funde, namentlich von 1835, 1836 und 1887 (Lit. im Anhang zu Mau, Pompeji[2] S. 53 f., vgl. Héron de Villefosse a. a. O. S. 173 f.). Allerdings gilt es, sich bei allen derartigen Identifizierungsversuchen stets vor Augen zu halten, daß fast alle Gefäßformen durch gewisse Übergänge miteinander verbunden sind, und daß namentlich in Grenzfällen oft ein Schwanken der Bezeichnungen beobachtet werden kann, wie das ja heute noch der Fall ist. Außerdem können solche Namen im Laufe der Zeit wechseln, ja eine ganz andere Bedeutung gewinnen; das ist z. B. mit unseren Lehnwörtern Kessel (< *catillus*), Pfanne (< *panna* < *patina*), Schüssel (< *scutella*,), Eimer (< *amphora*) der Fall. Ein bezeichnendes Beispeil bieten die delischen Inventare von 364 und 279, indem ein in ersterem als *πίναξ* bezeichneter Gegenstand im zweiten als *κανοῦν* wiederkehrt (beide Male ist eine flache tellerartige Platte mit niedrigem Rand gemeint), und ebenso ist zu beurteilen die Bezeichnung einer Gruppe von *φιάλαι* einmal als *βαλανωταί*, das andere Mal als *καρνωταί* (Homolle, Bull. corr. hell. XV 1891, 132, s. auch unten S. 53 A. 2). Man wird also gut tun, stets eine gewisse Dehnbarkeit des Ausdrucks vorauszusetzen.

Die *συνθέσεις* I 1 ff. bestehen aus *πινάκια*, *παροψίδες* und *ὀξύβαφα*. Die Bezeichnung *σύνθεσις* begegnet wieder bei Stat. Silv. IV 9, 44: *synthesin ... alborum calicum atque caccaborum* und Martial IV 46, 15: *septenaria synthesis Sagunti* und bedeutet eine feste „Zusammenstellung", d. h. ein Service von Gefäßen vermutlich verschiedener Form und Größe, im gleichen Sinne, wie das Wort in der Kleidung verwendet wird, wo es, wenn man Scaevola, Dig. XXXIV 2, 38 § 1 mit dem sonstigen Vorkommen (s. z. B. Daremberg-Saglio u. d. W.) kombiniert, einen vollständigen, aus mehreren verschiedenartigen Einzelteilen bestehenden Anzug und zwar einen „Gesellschaftsanzug" bezeichnet[1]). Es gilt nun

jünger ansehen noch erblicke ich in dem *M. Aur. C.*, dessen Name der Kelle Taf. XLV als der des Eigentümers angeschrieben ist (CIL XIII 10036, 17), ein Argument für Vergrabung nicht vor Ende des 2. Jahrh. Aurelier hat es zu allen Zeiten gegeben (ich erinnere an die Aurelii Cottae), die Kelle hat augusteische Form und Dekoration, und die Inschrift ist ebenso fein einpunktiert wie alle übrigen Inschriften gleicher Technik des Schatzes, darunter die von den Herausgebern selbst als augusteisch betrachtete des M. Scato (a. a. O. S. 51, CIL a. a. O. 21). Ich stimme in der Beurteilung des Fundes im wesentlichen mit Lessing Arch. Anz. XIII 1898 S. 32 ff. überein.

[1]) Vgl. auch die *συνθέσεις* unter der Garderobe der Herais bei P. M. Meyer,

sich über die Bedeutung der einzelnen Gefäßnamen klar zu werden. Daß unter *πινάκιον* ein Teller verstanden wird, ist schon nach der Urbedeutung des Wortes nicht zu bezweifeln; der Gebrauch gibt nicht viel aus [1]), etwas mehr wird sich den Angaben unseres Papyrus entnehmen lassen. Das Wort *παροψίς* bezeichnet eigentlich ein Nebengericht und hat erst allmählich die von den Attizisten [2]) denn auch mißbilligte Bedeutung eines Gefäßes angenommen, und zwar die eines tieferen, mehr schüsselartigen, wie es denn zumeist mit dem *τρύβλιον* gleichgesetzt wird [3]). *Πίνακες* und *παροψίδες* erscheinen wie hier nebeneinander und gemeinsam den *ποτήρια* entgegengestellt bei Artemidor I 74, nebeneinander auch bei Petron 50 *catilla* (= *πινάκια*, s. u.) *et paropsides*. Das Oxybaphon schließlich ist ein kleinerer Napf, der sowohl als Trink- wie als Eßgeschirr zu brauchen ist [4]); seinen Namen hat es von den pikanten und appetitanregenden Speisen, welche man ursprünglich darin aufzutischen pflegte [5]). In seiner Form entsprach das Oxybaphon im wesentlichen der Paropsis [6]), d. h. es war ein tiefes Gefäß im Gegensatz zum flachen *πινάκιον*, es unterschied sich aber von ihr durch seine geringere

---

Griech. Papyrusurkunden der Hamburger Stadtbibliothek I 1911 Nr. 10 (S. 39) und im Heiratsvertrag Oxyrh. Pap. III Nr. 496 sowie Reil, Beitr. z. Kenntn. d. Gewerbes im hell. Ägypten, Lpz. 1913, S. 117. 120.

[1]) Zur Wortform vgl. Pollux X 82.

[2]) Phrynichos p. 176 Lob. *παροψὶς τὸ ὄψον, οὐχὶ δὲ τὸ ἀγγεῖον ὥς τινες· τοῦτο δὲ τρύβλιον ἢ λεκάριον καλοῦσιν.* Im gleichen Sinne Lex. Seg. I p. 60, Moeris s. v. *παροψίδα*, Pollux X 87. Reichliche Stellen für beiderlei Gebrauch bei Athen. IX 367 b ff.

[3]) Phrynichos a. a. O. Hesych. s. v. *παραψίδες· τὰ μεγάλα τρύβλια.* CGL II 460, 27. III 93, 58. 203, 24.

[4]) Oxybaphon als Trinkgeschirr Athen. XI 494 b ff., als Eßgeschirr Pollux X 86. Oxybapha heißen auch die Schälchen, die beim Kottabosspiel, auf dem Wasser schwimmend, von dem Weinguß getroffen werden müssen (Athen. XI 494 e. XV 667 e. Pollux VI 85).

[5]) Eine Liste von *ἡδύσματα*, zu deren Aufnahme das Oxybaphon nach Pollux VI 85 diente, bei Athen. IV 170 a.

[6]) Hesych. s. v. *παροψίς· ὀξυβάφιον ἢ ἐμβάφιον.* Die Gefäße, deren sich die Taschenspieler beim Eskamotieren bedienten, nennt Alciphr. ep. III 20 *παροψίδες*, Seneca ep. 45,2 *acetabula* (= *ὀξύβαφα*, s. u.). Nebeneinander erscheinen *παροψίδες* und *ὀξύβαφα* schon bei Philoxenos, dem Dichter des *Δεῖπνον*, bei Athen. IV 147 a, *parapsides* (*παραψίδες*, die jüngere Nebenform) und *acetabula* bei Ulpian, Dig. XXXIV 2, 19 § 2. Vgl. auch Aristoph. Av. 361: *Ὀξύβαφον ἐντευθενὶ προσθοῦ λαβὼν ἢ τρύβλιον* (zum Schutz der Augen).

Größe [1]). Später wird die ursprüngliche Bedeutung mißverstanden und das Gefäß als Essigbehälter gefaßt[2]), folgerichtig dann auch *ὀξόβαφον* geschrieben, wogegen sich die Attizisten wenden [3]). Auch unser Papyrus scheint regelmäßig *ὀξόβαφον* zu schreiben (das *υ* in I 15 ist nach Schubart ganz unsicher); in den Papyri Lond. Pap. II 265, 16 sowie Oxyrh. Pap. IV 741, 20 und VII 1051, 18 wird *ὀξύβαφον* gelesen.

Die Scheidung der drei Gefäßarten setzt sich auch ins Lateinische fort. Für den Begriff des größeren tiefen Gefäßes wird die Bezeichnung *paropsis*, *parapsis* übernommen, für den kleineren Napf die mißbräuchliche Nebenform *ὀξόβαφον* in der Übersetzung *acetabulum*, was Quintilian VIII 6, 35 den Gebrauch dieses Wortes als Beispiel der Katachrese anführen läßt; nur an Stelle von *πινάκιον* usf. tritt die rein römische Bezeichnung *catinus*, *catillus*, *catillum*, der alte Generalname für den Eßnapf, *ubi pultem aut iurulenti quid ponebant* (Varro L. L. V 120), wie die Glossare und andere Zeugnisse lehren [4]). Ein römisches Service nach Art unserer *συνθέσεις* hätte also zu bestehen aus *catinus*, *paropsis* und *acetabulum*, und das wird in gewissem Sinne bestätigt durch einige Sgraffitinschriften auf Sigillatascherben aus südgallischen Töpfereien etwa der 2. Hälfte des 1. Jahrh. n. Chr., also ungefähr der Zeit des Papyrus, welche Abrechnungen über geliefertes Tongeschirr darstellen und an Eßgefäßen eben die drei genannten Arten und nur diese nennen [5]). Man ist danach versucht, sie überhaupt als die drei damaligen Hauptgattungen anzusehen. Die Form des *catinus* usf. ist uns, in Sigillata wenigstens, bekannt durch einige auf Tellern aus diesem Material angebrachte Sgraffitinschriften, welche zum Namen des Eigen-

---

[1]) CGL V 129, 1 wird die *parapsis* ein *acetabulum maius* genannt. Als Maßeinheit bezeichnete Oxybaphon = Acetabulum anderthalb Cyathi = 0,068 l, es hatte also eine sehr geringe Fassungskraft.

[2]) Scherzhaft wohl noch Eubulos bei Athen. XI 494 e, vgl. auch Michel, Recueil 815, 16 und 23: *ὀξύβαφα ὀξηρὰ* und *ἐλαιηρά* (im delischen Inventar von 364).

[3]) Athen. II 67 e, vgl. XI 494 b; Pollux VI 85, Lex. Seg. I p. 56.

[4]) Darunter die lateinischen Bibelübersetzungen, aus denen überhaupt manches für die antike Gefäßterminologie herauszuholen ist. Es ist bezeichnend, daß die Itala auf diesem Gebiete meist treffender übersetzt als die Vulgata.

[5]) Déchelette, Vases céramiques ornés de la Gaule romaine I S. 85 ff. und 136 f., dazu ein neues gleichartiges Stück aus Blickweiler in der Pfalz (noch unveröffentlicht).

tümers den des Gefäßes fügen[1]), von der inschriftlich als solche bezeichneten Paropsis (*ΠΑΡ(Ο)ΨΙΣ*) CIL XV 6057 ist leider die Gefäßform nicht festzustellen.

Die *σύνθεσις* des Papyrus ist also ein Service aus Teller, Schüssel und kleinerem Napf, bestehend aus je vier gleichen Stücken und also wohl für vier Personen bestimmt, wie ja die ganze Reihe unseres Silbergeschirrs auf die Vierzahl zugeschnitten ist. Es liegt nahe anzunehmen, daß Zahl und Art der Gefäße wenigstens ursprünglich in Zusammenhang mit der bekannten Dreiteilung der römischen Mahlzeit standen, wie denn eine ähnliche Beziehung dieser Dreiteilung zu Stücken des Hildesheimer Fundes Lessing hat herstellen wollen (Arch. Anz. 1898 S. 34); denn daß wir uns trotz des griechischen Gewandes stark in römischer Umgebung bewegen, sahen wir bereits. Ganz das gleiche ist ja bei unseren eigenen heutigen Services der Fall, die herkömmlicherweise eine Dreiteilung derselben Natur zeigen, wie immer sie auch verwendet werden. Auf solchen Gebieten ist die Tradition sehr zähe.

Um zunächst die *παροψίδες* abzutun, die nur innerhalb der *συνθέσεις* vorkommen, so sind sie *ἀνάγλυπται* (I 2), *φολιδωταί* (I 6) und *ἀνάγλυπται σὺν ποδίοις* (I 14). *Ἀνάγλυπτος* bedeutet die Verzierung mit getriebenem oder gegossenem, jedenfalls Reliefschmuck; es kommt noch mehrfach vor, so bei der Aufzählung der Oxybapha (II 1. 4. 7. 10. III 5) und der *μήσυλαι* (IV 10. 13. 15. 19), dagegen nur einmal bei den *πινάκια*, und zwar bei einem Satz ausdrücklich als rund, *στρογγύλα*, bezeichneter Exemplare (I 5), die den Reliefschmuck auf dem flachen Rande getragen haben werden, während bei den *παροψίδες* und *ὀξύβαφα* die aufsteigende Gefäßwandung verziert war. Die meisten *ὀ. ἀνάγλυπτα* sind zugleich *ὀρθηρά* (II 1. 4. 7), steilwandig, wie ich denke, und dem in den Tempelinventaren häufigen Gefäßbeiwort *ὀρθηλός* entsprechend (z. B. IG XI, II 145, 49. 161 B 37. 123) oder *βαθέα* (II 10), tief, welche Bezeichnungen bestätigen, daß die Wand außen Raum genug für Reliefschmuck bot. Als Gegensatz zu *ἀνάγλυπτα* erscheint II 15 *λεῖα*, glatt, ohne Reliefschmuck; dasselbe Wort ist in den Inventaren griechischer Heiligtümer

[1]) CIL XIII 10017, 50 (flacher arretinischer Teller). 49 (Teller der Form Bonner Jahrb. 96/97 Taf. II 31). 189 d (wie 49). Haug u. Sixt, Röm. Inschr. und Bildwerke Württembergs [2] Nr. 134 b (Form wie a. a. O. Taf. II 32). Ich verdanke die Angaben über die Gefäßformen z. T. der Freundlichkeit Prof. Oxés.

häufig Reliefschmuck bezeichnenden Beiwörtern gegenübergestellt[1]). Daß die Scheidung in glattwandiges und reliefverziertes Geschirr auch praktische Bedeutung hatte, lehrt Juvenal XIV: 62 *hic leve argentum, vasa aspera tergeat alter.*

Die *παροψίδες* I 6 sind *φολιδωταί*, geschuppt, ebenso übrigens die *ὀξύβαφα* II 14. Verwandt ist außer der *φιάλη ἀργυρᾶ φολιδωτή* Michel, Recueil 815, 91 (Delos) der Gebrauch des Wortes in der Beschreibung zweier Kratere, angeblicher Geschenke des Ptolemaios Philadelphos an den Tempel in Jerusalem, welche der Aristeasbrief liefert (73, darnach Ios. Ant. Iud. XII 2, 10): *κρατήρων δύο μὲν ἦσαν ⟨χρυσοῖ⟩ φολιδωτὴν ἔχοντες ἀπὸ τῆς βάσεως μέχρι τοῦ μέσου τὴν διασκευὴν τῇ τορείᾳ καὶ ἡν τῶν λίθων ἀνὰ μέσον τῶν φολίδων σύνδεσιν πολυτεχνῶς ἔχοντες*: es folgte nach oben ein umlaufender Mäander, der obere Teil des Kraters war mit *ῥάβδωσις*, Kannelierung, versehen. Die *ῥάβδωσις* ist eine unendlich häufige und auch in den Tempelinventaren öfters (z. B. IG XI, II 161 B 25. 32. 68. 78) erwähnte Eigenschaft von Gefäßen jeden Stoffs, für die Beispiele nicht beigebracht zu werden brauchen; in Verbindung mit Schuppenschmuck, von dem sie durch ein umlaufendes Ornamentband getrennt ist, begegnet sie bei den Marmorlutrophoren attischer Grabmäler (Conze, Attische Grabreliefs Nr. 1352—54. 1724 a), in einem bescheidenen Nachläufer bei der Bronzekanne Overbeck-Mau, Pompeji Fig. 243, 2, nur daß hier stets die Kannelierung unten, der Schuppenschmuck oben angebracht ist. Schuppenschmuck allein ist namentlich von Gefäßen des korinthischen Stils her bekannt, er begegnet später, aus einer neuen Wurzel hervorgehend, bei den sog. megarischen Gefäßen, deren eines, die Schale Arch. Jahrb. XXIII 1908 S. 75 Nr. 36, schon Schubart zu unserem *φολιδωτός* verglichen hat. In der Toreutik ist mir unmittelbar Verwandtes nicht bekannt, da die gravierte Dekoration auf dem Becher von Boscoreale Mon. Piot V Taf. XXIII und dem Fragment aus Tarent Not. d. Sc. 1896 S. 382 eher an ein Federkleid erinnert und die *φιάλαι πτιλωταί* der Tempelinventare ins Gedächtnis ruft (IG II 677 II 14. 678 A I 12. 13, allerdings stets unsicher ergänzt).

Πόδια wie I 14 begegnen auch bei den *πινάκια* III 8, es können flache Füßchen gewesen sein wie z. B. bei den Tellern des Hildesheimer Schatzes

[1]) So z. B. IG II 818, 14 *φιάλαι ἀργυραῖ περιγερόμεναι ἀπὸ τῶν ἄθλων (δεκαιρεῖς), τούτων λεῖαι (δώδεκα), ἐκτυπωταὶ μία*, ferner Dittenberger² 588, 78 ff.

Pernice-Winter S. 48 f., wo sie, teils winklig, teils peltaförmig, unter den vier Ecken sitzen, oder höhere wie bei dem Napf ebd. Taf. XX unten.

Das Gewicht der Sätze an *παροψίδες* ist nicht einzeln angegeben, die drei Services wiegen rund 3, 4,3 und 8,6 kg.

Es folgen I 17—III 6 die *ὀξύβαφα*. Sie sind teils steilwandig, *ὀρθηρά* (I 17. II 1. 4. 7. III 3) oder tief, *βαθέα* (II 10), sonst also wohl mehr flach zu denken. Über ihre Verzierung durch Reliefschmuck ist schon gesprochen worden. Weiter ist von Füßen, *πυθμένες* oder *πυθμένια*, die Rede (I 17. II 2. 8. 15. 17. III 3), einmal auch von '*βασειδίοις πυθμέσι*' (III 6); ein Satz heißt *ὀρθοπυθμένα* (III 1), steilfüßig. Mit dem Wort sind seiner Urbedeutung entsprechend die Füße gemeint, welche einzeln unter der Mitte des Gefäßes angebracht waren, im Gegensatz zu den vorhin genannten *πόδια*: sie eignen denn auch von allen im Papyrus genannten Gefäßen allein den den Trinkgefäßen, für welche diese Mittelfüße typisch sind, sich nähernden Oxybapha. Die *βασείδιοι* oder *βασείδια πυθμένες* sind wohl Stücke wie die Füße an den Hildesheimer Markenbechern Pernice-Winter Taf. X. XI. XIII—XVI, Stücke, welche, von den Gefäßen getrennt, das Ansehen selbständiger Untersätze, *βασίδια*, hatten, wie das der Fuß Pernice-Winter Taf. XXI Mitte veranschaulicht [1]). Für das Aussehen der einfachen *πυθμένες* geben etwa die Füße der Gefäße ebendort Taf. VIII. IX. XVII Mitte. XVIII. XIX der Vorstellung einen Anhalt. Fast alle Oxybapha haben Griffe, *ὠτάρια* oder *ὦτα* (II. 1. 4. 7. 12. 15. 17. III 3. 5), einige Male sind noch Beiwörter hinzugefügt wie *σατύρια* (II 1), *ἐπικαμπῆ* (II 4), *μικρά* (II 7), *ἐπὶ τοῦ χείλους* (II 12), *δακτύλια* (II 15). Von aufgebogenen, kleinen, auf der Lippe aufsitzenden und ringförmigen Griffen oder Henkeln macht sich die Phantasie unschwer ein Bild, für die aufgebogenen mag, nur beispielsweise, an Pernice-Winter

(Delos), wo zuerst *φιάλαι λεῖαι*, dann *φ. καρυωταί* aufgezählt werden, ähnlich IG XI, II 161 B 27 ff., 66 ff., 103 ff. und sonst. Auf einer schwarzgefirnißten Kanne aus der Kyrenaika ist eingeritzt: *Μικρὰ λεῖα (ὀγδοήκοντα), ῥαβδωτὰ (ὀγδοήκοντα)* (Hackl a. a. O. S. 56).

[1]) Ich erinnere an die bronzenen Kratere bei Overbeck-Mau, Pompeji S. 450 Fig. 248 und Arch. Anz. 1900 S. 182 Fig. 8 (Boscoreale) mit ihren selbständigen Basen, die ihrerseits wieder auf vierfüßigen Untersätzen, *mensulae* im Sprachgebrauch unseres Papyrus, ruhen; älter noch sind die sonst gleichartigen Kratere aus versilbertem Ton Not. d. Scavi 1885 Taf. I 6 (Orbetello) und 1904 S. 589 (Bolsena). Auch der große Krater von Hildesheim Pernice-Winter Taf. XXXII f. hatte laut Inschrift (S. 61) einst eine *basis*.

Fig. 10, für die auf der Lippe aufsitzenden an Taf. XX oben, für die ringförmigen an Taf. X erinnert sein. Die *ὠτάρια σατύρια* werden, sei es am Henkelansatz wie so oft, sei es sonstwo, mit Satyrmasken verziert gewesen sein.

Die sorgfältige Angabe der Füße und Griffe weist darauf hin, daß sie sämtlich angelötet waren; durch die jedesmalige Aufzählung sollte ihrem Verlust vorgebeugt werden. Die Wiederherstellung des Hildesheimer Silberfundes hat gezeigt, wie leicht und unter Umständen spurlos sich angelötete Gefäßteile loslösten oder losgelöst werden konnten, und das Fehlen solcher angelöteten Teile ist eine ständige Feststellung in den Inventaren griechischer Tempelschätze [1]).

Eine Reihe Oxybapha werden noch durch allgemeinere Angaben charakterisiert. So werden die vier II 12 *λουτηρίδια* genannt, ebenso wohl die Garnitur II 17, wo *λουτηρίδια* am Ende nachgetragen ist, so dass es an sich auch zu *πυθμένια* gehören könnte. Schon Diodor bei Athen. XI 478 e sagt vom *κότυλος*, dass er *κύλικα μὲν οὐκ εἶναι, οὐ γὰρ ἔχειν ὦτα, παραπλήσιον δ'ὑπάρχειν λουτηρίῳ βαθεῖ, ποτηρίου δὲ εἶδος εἶναι*; bei Epigenes (Ath. XI 486 b) erscheint *λουτήριον* geradezu als Name eines Trinkgefäßes. Auch die *λουτῆρες* in der Pompa des Ptolemaios Philadelphos bei Athen. V 199 c sind so zu verstehen. Diese Gefäßgattung trägt ihren Namen oder trug ihn wenigstens ursprünglich nach der Ähnlichkeit mit dem griechischen Waschbecken, einer flachgewölbten Schale auf hohem Fuß, wie es uns namentlich von Vasenbildern her bekannt ist und wie es im labrum der römischen Bäder weiterlebt, ohne daß ich indessen wagen möchte einem der uns erhaltenen Gefäße aus römischen Silberschätzen darnach den Namen eines *λουτηρίδιον* zu geben [2]). Eine nähere Bezeichnung ist weiter *ὀπωροφόρα* (III 5). Es sind Obstschalen gemeint, die Garnitur ist mit 1200 g die schwerste der ganzen Gruppe.

Nicht so ohne weiteres sind die Beiwörter *ἀρχαῖος* (I 17, auch I 1

[1]) Hildesheim: Pernice-Winter S. 37 und Pernice, Prähist. Ztschr. IV 1912 S. 134, 1. — Tempelinventare: Sie enthalten fast alle solche Angaben, in besonderer Fülle z. B. das Inventar der delischen Chalkothek IG XI, II 161 B 120 ff., vgl. auch die *ὠταρίων κλάσματα καὶ πυθμένων* Dittenberger [2] 588, 27. 147 (Delos).

[2]) Vgl. Pottier bei Daremberg-Saglio III S. 1317 mit den dort gegebenen Verweisen, dazu noch Heron Pneum. I 37 (I S. 170. 172 Schm.), wo ein kleines Wasserbecken als *λουτηρίδιον* bezeichnet wird.

und IV 3 von *πινάκια* gebraucht) und *νεώτερος* (III 18 von *πινάκια*, IV 13 von *μήσυλαι*) zu deuten. Wenn ich sie indessen hier richtig als Gegensätze einander gegenüberstelle, so wird man angesichts der analogen Erscheinungen in der Literatur in ihnen Stilbezeichnungen erblicken dürfen, dergestalt daß *ἀρχαῖος* klassizistisch, *νεώτερος* das heißt, was wir wohl als hellenistisch im engeren Sinne bezeichnen und als solches dem Klassizistischen oder „Neuattischen" gegenüberstellen [1]). Ebenso dürften Ausdrücke wie *πρὸς τὰς Αἰβουτίου Ῥούφου* (I 7 wohl von einer ganzen *σύνθεσις*, IV 19 von *μήσυλαι*) und *πρὸς τὰ Κρονίου* (II 17. III 1 von *ὀξύβαφα*, IV 15. 17 von *μήσυλαι*, VI 9 von einer *λάγκλη*) für uns nicht mehr faßbare Stilbesonderheiten bedeuten, die nach bekannten Goldschmieden benannt waren, ähnlich wie man in Rom die *caelatura Clodiana Furniana, Gratiana* wechselnd schätzte [2]). Über den Wohnsitz des Aebutius Rufus läßt sich bei der Verbreitung des Nomens nichts sicher feststellen; der Name *Κρόνιος* ist in Ägypten häufig. Vermutlich waren beide Alexandriner.

Das Gewicht der Oxybapha schwankt zwischen 11 U. 2 Gr. (II 14) und 3 Pf. 8 U. (III 6) für die Garnitur von vier Stück, d. h. von 75 bis 300 g für ein Stück. Das läßt sich veranschaulichen durch erhaltene Oxybapha. Als solche können bezeichnet werden zunächst eine ganze Reihe Näpfe des Hildesheimer Silberschatzes, so die Stücke bei Pernice-Winter Taf. VIII, ursprünglich ein Satz von vier Stück [3]) von, nach der eingegrabenen Gewichtsbezeichnung, 2416 g Schwere, also ziemlich genau doppelt so schwer wie die schwersten Oxybapha des Papyrus, die *ὀπωροφόρα*, weiter der Napf Taf. XVII Mitte (noch 119, ursprünglich, nach der Inschrift, etwa 140 g schwer), die sog. Efeubecher Taf. XVIII (zwei Sätze von je vier Stück, die größeren je etwa 320, die kleineren 120 g wiegend), die kräftig profilierten Näpfe Taf. XIX (drei Sätze von je drei Stück

[1]) Als *ἀρχαῖα* lassen sich ihrer Stilgebung und Ornamentik nach bezeichnen etwa Gefäße wie Pernice-Winter Taf. XVIII mit der strengen Efeu- und XX unten mit ebensolcher Lorbeerranke oder die völlig „neuattisch" dekorierten Kannen von Boscoreale Mon. Piot V Taf. 3 und 4.

[2]) Plinius n. h. XXXIII 139. Martial IV 39, 6. CIL VI 9222 (= Dessau 7695). Vgl. auch das *argentum Septicianum* Martial IV 88, 3. VIII 71, 6.

[3]) Die ursprüngliche Meinung, der Satz habe acht Stück umfaßt, ist durch die Feststellung, daß die Näpfe einst Griffe hatten, umgestoßen worden (Pernice, Präh. Ztschr. IV 1912 S. 134, 1).

gleicher Form, aber wechselnder Größe mit dem Einzeldurchschnittsgewicht von 170, 170 und 430 g), vielleicht auch noch der dreifüßige Napf Taf. XX unten (noch 343 g wiegend). Im Sinne unseres Papyrus sind als *βαθέα* zu bezeichnen etwa die Stücke Taf. VIII, als *ὀρθηρά* die Taf. XVIII mit den in scharfem Knick vom Boden abgesetzten, senkrecht ansteigenden Wänden. Die Oxybapha des Hildesheimer Schatzes übertreffen mit 120 bis 600 g die des Papyrus rund um einen vollen Gewichtsbetrag. Leichtere Ware enthält der Schatz von Boscoreale, dessen unverzierte Gefäßgarnituren fast sämtlich Oxybapha sind, so Mon. Piot V S. 94 Nr. 25 und 26 mit 158 und 165 g, S. 113 Nr. 57—59 (dazu S. 129 Nr. 99) mit 60—63 g, S. 117 Nr. 67—70 mit 30—38 g, S. 120 Nr. 75—83 mit nur 20—27 g usw. Die einstigen vierundzwanzig „Becher", vielmehr Oxybapha, des Fundes von Hermopolis (Arch. Anz. 1899 S. 130 Fig. 14) wogen zusammen 6 Pf. 4½ U. = 2088 g, das einzelne Stück also 87 g, acht andere desselben Fundes je 84 g. Man wird sich nach den angeführten Beispielen ein Bild von den Oxybapha unseres Papyrus machen können.

Der starke Gewichtsunterschied zwischen den Oxybapha des Papyrus und den so bezeichneten Stücken des Hildesheimer Schatzes ist immerhin auffällig, da die Teller beider, wie sich zeigen wird, im Gewichte sich ziemlich decken. Beobachten wir weiter, daß in der Gruppe der Hildesheimer Efeubecher und der Näpfe der Taf. XIX je eine schwerere und eine leichtere Garnitur (mit 320 und 430 gegenüber 120 und 170 g) zu unterscheiden ist, so liegt die Vermutung nahe, daß nur in den leichteren Stücken *ὀξύβαφα* und in den schwereren vielmehr *παροψίδες* zu erblicken sind. Sie wird durch die oben aus den literarischen Zeugnissen gewonnene Definition der beiden Gefäßarten, wonach sie sich nur durch ihre Größe unterschieden, sonst gleichartig waren, gestützt. Damit wird aber auch für Hildesheim etwas gewonnen: neben die drei Sätze von je drei Tellern (Taf. XXIII—XXV) stellen sich dann drei Sätze von je drei oder vier *παροψίδες* und drei von *ὀξύβαφα*, was zusammen drei *συνθέσεις* im Sinne des Papyrus ergibt, wobei der geringe Unterschied der Zahl und der Umstand, daß *παροψίδες* und *ὀξύβαφα* einmal verschiedene Typen vertreten, wohl nicht schwer ins Gewicht fällt.

Von den beiden *γαράρια* III 7, Behältern für das Garum, die Fischsauce, ist mangels jedes beschreibenden Wortes keine sichere Vorstellung zu gewinnen. Sie wogen zusammen 283 g. Vielleicht waren es Kännchen

wie die beiden je 200 g schweren Stücke aus Boscoreale, a. a. O. S. 94 Nr. 44 und S. 127 Nr. 96 (Taf. XXI 1. 2), deren Form für den gedachten Zweck recht passend erscheint und die in ihrer Umgebung ähnlich vereinzelt stehen wie die *γαράρια* des Papyrus.

Kol. III 8 bis IV 9 werden *πινάκια* aufgezählt; ich nehme die *πινάκια* der *συνθέσεις* Kol.I hinzu. Mehreres ist schon erwähnt, so, daß nur einmal (I 5) *π. ἀνάγλυπτα* genannt werden; auch über die *π. ἀρχαῖα* (I 1. IV 3) und *νεώτερα* (III 18) ist das Nötige bemerkt worden. Die *πινάκια* I 5 werden ausdrücklich *στρογγύλα*, rund, genannt, wonach die übrigen länglich, oval, wo nicht rechteckig gewesen sein werden und dies als Regel gegolten haben wird; so ist es auch im Hildesheimer Schatz, vgl. Pernice-Winter S. 47 ff. mit Taf. XXIII—XXV. Wie Lessing (Arch. Anz. 1898 S. 34) bemerkt hat, zog man diese Form vor, weil sie sich beim Liegen auf dem Lectus leichter an den Körper pressen ließ. Ein Teil der *πινάκια* wird noch spezieller bezeichnet, so I 1 und III 8 durch *βωλητάρια*, *boletaria*, Pilzteller, die ihren Namen von den *boleti*, Champignons, erhalten hatten, aber natürlich auch andere Gerichte aufnahmen, worüber Martial XIV 101 sie klagen läßt: *Cum mihi boleti dederint tam nobile nomen, prototomis, pudet heu, servio coliculis.* Ihre Eigenheiten, die sie von anderen Tellern unterschieden, sind uns nicht bekannt[1]). Die *π. βωλητάρια* III 8—15, drei Sätze von je vier Stück gleicher Art, aber verschiedener Größe, und dadurch an die angeführten Näpfe des Hildesheimer Schatzes Pernice-Winter Taf. XIX erinnernd, sind ausgestattet *σὺν ποδίοις καὶ διαπηγίοις καὶ λεονταρίοις καὶ ποιρηνιδίοις* (dem kleinsten Satz fehlen die *λεοντάρια*). Der Schmuck ist bis auf die Füßchen sehr unklar, *διαπήγια* können Querwände gewesen sein, welche innerhalb des Tellers verschiedene Speisen trennten[2]), eine ja auch heute noch bekannte Vorrichtung, aber wo die Löwen und die Knöpfe saßen, läßt sich höchstens erraten[3]). Hier könnte wohl nur ein Fund weiterhelfen.

[1]) Die Bezeichnung begegnet mehrfach bei Apicius, sonst ist sie selten. Ev. Marci XIV 20 übersetzt eine Italahandschrift *τρύβλιον* mit *boletarium* (die Vulgata hat *catinus*). Wenn Hermet (Rev. arch. 1904 I S. 82) mit Recht in der Sgraffitinschrift Déchelette (s. S. 42 A. 5) I Taf. XIV 3 *catilli bol(etarii)* oder *bol(etaria)* liest und erklärt, hätten wir hier die genaue Entsprechung zu unseren *πινάκια βωλητάρια*.

[2]) *Διάπηγμα* als Querwand bei Heron, Autom. XI 9 (I S. 378 Schm.).

[3]) *Λεοντάρια* als Schmuck einer Tempeltür CIG 4558 (es-Sanamên in

So wenig wie der Begriff *βωλητάρια* läßt sich der andere *λάνκλεια* näher erläutern (IV 1), da wir nicht recht wissen, wodurch sich die Lanx, deren Deminutiv hier wie auch Kol. V 18 und VI 9 vorliegt, grundsätzlich von verwandten Gefäßen unterschied[1]). Nur wenig besser stehen wir der dritten Gleichung gegenüber, den *πινάκια σκότουλα λεγόμενα* (IV 8); es sind acht Stück von zusammen 1534 g Gewicht. Die Erwähnungen in der Literatur lassen uns über die eigentlichen Kennzeichen der *scutulae* so sehr im Unklaren wie über die der *boletaria* oder der *lances*; indessen hat der Schatz vom Esquilin, allerdings schon dem 4. oder 5. Jahrh. angehörig, einen Satz von vier ganz flachen runden Schalen von 16 cm Dm. und zusammen 1634 g Gewicht geliefert, deren eine die Inschrift *scut(ulae) IIII p(ondo) V* (=1637 g) trägt[2]). Die Stücke sind mit je 409 g mehr als doppelt so schwer als die des Papyrus mit je 192 g, denen andererseits die Scutula Martials mit 218 g ungefähr die Wage hält. Aber all dies führt nicht weiter, denn das eigentlich Charakteristische der *scutula* bleibt nach wie vor im Dunkeln.

Die *πινάκια* III 18 haben *εἰς τὸ μέσον ῥοδάρια χρυσᾶ*, in der Mitte (des Bodens) goldene Rosetten, womit vermutlich vergoldete gemeint sind[3]), denn die Technik der Goldeinlage, woran an sich auch gedacht

Syrien) und Dittenberger OGIS 426 (vom selben Fundort, 92 n. Chr.). Doch führt das so wenig weiter wie das Vorkommen von *πυρήνια* im delischen Inventar von 279 IG XI, II 161 B 116 oder der *κάδος ἱερὸς οὐκ ἐντελὴς πυρῆνα* im Inventar von Oropos IG VII 3498, 17 (dazu Keil, Hermes XXV S. 618 und Knaack ebd. XXIX S. 627).

[1]) Die Lanx ist im allgemeinen eine flache Platte ohne Rand oder mit ganz flachem Rand, wie das auch aus der Verwendung des Wortes zur Bezeichnung der Wagschale hervorgeht. Namentlich die großen Prunkschüsseln, auf welchen die Speisen aufgetragen wurden oder welche auch nur dazu dienten, den Reichtum des Besitzers zur Schau zu stellen, trugen diesen Namen (vgl. auch Arch. Jahrb. XXX 1915 S. 196).

[2]) Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities in the British Museum S. 71 nr. 316—19. Die Gefäßbezeichnung hat also nichts mit *scutula*, Raute, zu tun, wie noch Leonard Real-Enc. II A S. 913 annehmen möchte. Die *scutula* Martial VIII 71, 7 wiegt acht Unzen = 218 g, XI, 31, 18 f. werden *gabatae*, *parapsides*, *leves scutulae* und *cavae lances* nebeneinander genannt. Bekanntlich lebt das Wort bei uns als „Schüssel" fort.

[3]) Auf Silbergefäßen des 1. Jahrh. sind mir solche Mittelrosetten nicht bekannt, doch darf wohl an die jüngeren, gallischen Werkstätten entstammenden Silberteller aus Wettingen (Mitt. Ant. Ges. Zürich XV Heft 2, 1864 Taf. XIX 4) und Haßleben (Präh. Ztschr. V 1913 S. 573) erinnert werden, deren ersterer sogar die Rosette sparsam vergoldet zeigte.

werden könnte, scheint der Papyrus durch *χρυσέμπαικτος* = *χρυσέμπαιστος* zu bezeichnen, Kol. IV 1: *ἄλλα (πινάκια) μικρὰ λάγκλεια χρυσέμπαικτα*[1]).

Griffe, *ὠτάρια*, haben die *πινάκια* III 16. 18. IV 3, die an erster Stelle genannten *ὠτάρια ἀμυγδάλια*, gewiß nicht solche aus Mandelholz, wie Otto und Schubart wollen, sondern mandelförmige. Griffansätze dieser Form haben etwa die Näpfe von Boscoreale Mon. Piot V S. 120 Nr. 84—87. Die *πινάκια* III 18 heißen *ἐξ αὐτῶν ὠτάρια ἔχοντα*, was Schubart a. a. O., S. 197 vielleicht richtig auf Griffe deutet, welche mit dem Teller aus einem Stück gearbeitet waren. IV 5 heißt es einmal ausnahmsweise *ἄλλα ὠτία μὴ ἔχοντα*, und ebenso ausnahmsweise fährt es fort: *κατασκευασθέντα ἐν Ἀρσινοίτῃ διὰ Ἀπολλωνίου ἀργυροκόπου*. Es ist dies der einzige Fall, in dem einmal der Hersteller der Ware genannt ist; offenbar hatte er seinen Namen auf den Stücken angebracht, die übrigens mit je 130 g zu den leichtesten der ganzen Gattung gehören. Leichter sind nur noch die *πινάκια νεώτερα ἐξ αὐτῶν ὠτάρια ἔχοντα καὶ εἰς τὸ μέσον ῥοδάρια χρυσᾶ* (III 18) mit je 90 g. Am schwersten sind die *π. βωλητάρια μεγάλα* III 10 mit je 498 g und die *π. β. ὑποδεέστερα* III 12 mit 419 g. Vergleichen wir wieder erhaltenes Silbergeschirr, so wiegen die Hildesheimer Ententeller Pernice-Winter Taf. XXIII je 265, die Teller Taf. XXIV je 386, die kleineren ovalen Taf. XXV unten je 223 g; übrigens sind die beiden ersten Arten *ἐξ αὐτῶν ὠτάρια ἔχοντα*, um mit unserem Papyrus zu reden, die ovalen haben kleine angelötete Griffe. Sehr viel schwerer sind die runden Teller Taf. XXIX, ursprünglich ein Satz von vier Stück und nach Form wie Schmuck den *πινάκια ἀνά-*

[1]) Über die Empästik Blümner, Technologie IV 255 f. und Real-Enc. V S. 2506; vgl. auch Gummerus, Klio XIV 1915 S. 134. Doch ist der Begriff wohl von der Metallauflage auch auf die Metalleinlage auszudehnen, die gerade in Ägypten von altersher viel und glänzend geübt worden ist und von dort ihren Ausgang genommen zu haben scheint. Über dieses Verfahren vgl. Blümner a. a. O. S. 270 ff. und Saglio bei Daremberg-Saglio I 1134 ff. (beides veraltet). Prachtstücke dieser Technik sind die Bronzegefäße von Egyed (Hekler und v. Bissing, Arch. Jahrb. XXIV 1909 S. 28 ff., zur Datierung Zahn, Arch. Anz. 1909 S. 563 Anm.) und eine merkwürdige Scheibe des Nationalmuseums in Athen (Matthies, Ath. Mitt. XXXIX 1914 S. 104 ff.). Als *χρυσέμπαιστος* im Sinne des Papyrus dürfte indessen am ehesten das in Goldblech eingelegte Mittelfeld der Silberplatte von Biserta anzusehen sein (Gauckler, Mon. Piot II S. 77 ff.).

γλυπτα στρογγύλα Kol. I 5 vergleichbar; sie wiegen oder wogen je 1013 g. Der Schatz von Boscoreale enthält kein mit gutem Gewissen *πινάκιον* zu nennendes Gerät.

Die *μήσυλαι*, *mensulae*, IV 10—V 5, machen weniger Schwierigkeiten, es sind Untersätze, einmal *ὡς τριπόδια*, dreifußartig (IV 17), also wie die Untersätze von Boscoreale Mon. Piot V Nr. 31/32 und 106/107, 33—36, 37—40 (Taf. XXII 1—3)[1]), die allerdings mit durchschnittlich je 135, 84, 89 g erheblich leichter sind als unsere mit je 226 g, oder wie der 416 g wiegende kleine Dreifuß des Hildesheimer Schatzes Pernice-Winter Taf. XXV. Aber wenn nur dieser Satz *ὡς τριπόδια* aussah, wie soll man sich dann die Füße der anderen *mensulae* vorstellen? Sie heißen teils viereckig, *τετράγωνοι* (IV 10. V 2. 4), teils rund, *στρογγύλαι* (IV 15. 19). Es bleibt unklar, ob sie vier Füße wie die Untersätze der S. 45 Anm. 1 genannten Kratere, ob sie bloß einen hatten oder ob, wenigstens bei den runden, auch wieder drei denkbar sind und das *ὡς τριπόδια* bloß das mehr hieratische Aussehen der betreffenden Garnitur bezeichnen soll, wie wir ja auch geneigt sind, wohl den angeführten Hildesheimer Untersatz, nicht aber die kurzbeinigen Stücke von Boscoreale mit Dreifüßen zu vergleichen.

Die *μήσυλαι* sind fast alle mit Schmuck versehen, teils mit Reliefschmuck, *ἀνάγλυπται* (IV 10. 13. 15. 19. V 4), wozu wieder die Stücke von Boscoreale die geeignetsteAnschauung bieten, einmal sind sie *κεντηταί* (IV 17), ein Ausdruck, der sich sicherer Deutung völlig entzieht. Die Garnitur IV 13 besteht aus *νεώτεραι*, die IV 17 ist *πρὸς τὰς Κρονίου*, die IV 19 *πρὸς τὰς Λίβουνίου Ῥούφου* gearbeitet (s. S. 47). Griffe, *ὠτάρια*, haben die Sätze IV 13 und V 2, davon V 2 viereckig, IV 13 ohne Bezeichnung der Form; das Fehlen von Griffen wird ausdrücklich bemerkt zu dem Satz V 4, der wieder viereckig ist, so dass es sich bei den runden anscheinend von selbst verstand[2]). Die *μήσυλαι* IV 19 heißen *μεγάλαι*, sie sind indessen mit je 350 g noch nicht die schwersten der ganzen Gattung, die zwischen 226 (IV 17) und 381 g (V 2) schwankt.

Mit voller Bestimmtheit läßt sich die folgende Geschirrsorte identi-

[1]) Zwei gleichartige Untersätze erscheinen in dem Stilleben des Sabeinosbechers aus Boscoreale Mon. Piot V S. 208 Fig. 51.

[2]) Die Angabe der Griffe bei dem Satz viereckiger Untersätze IV 10 ist verstümmelt, entweder ist [*ὠτία μή*] oder [*ὠτάρια*] *ἔχουσαι* zu ergänzen.

fizieren, die fünf Sätze der *ὠάρια, ἃ καί ἐστιν μήσυλαι*, Eierbecher, welche zugleich Untersätze sind. Man erkennt sie ohne weiteres wieder in Gefäßen wie den dreien aus Boscoreale Mon. Piot V Nr. 41, 42 und 108 (Taf. XXII 4. 5), die ebensowohl als Eierbecher wie, umgekehrt, als Untersätze verwendet werden konnten; daß die doppelte Verwendung im ursprünglichen Plane lag, erweist die für beides eingerichtete Verzierung. Auch das Gewicht stimmt ziemlich überein, die drei erhaltenen Stücke wiegen 82,5, 84,5 und 90,6 g, die Eierbecher des Papyrus 96 bis 117 g. Die Fußplatte der Eierbecher von Boscoreale ist rechteckig, 9×6,2 cm messend[1]); die unseren heißen *στρογγύλαι* (V 6. 9), *τετράγωνοι* (V 11) und *παραμήκεις* (V 12), länglich, vielleicht also oval, möglicherweise aber auch rautenförmig wie bei der in Anm. 1 genannten Garnitur des Neapeler Museums. Die schwerste Garnitur (V 9) hat Griffe, *ὠτάρια*. Unerklärt ist das Beiwort *κεγχρωταί* (V 14); da bei dieser Garnitur die Form nicht angegeben ist, möchte man es an sich analog dem *τετράγωνος, στρογγύλος, παραμήκης* deuten, was freilich nicht angängig ist. Es muß wohl eine Verzierung ein: „mit *κέγχροι*, Körnern, versehen." Das könnte rein wörtlich granuliert bedeuten, doch kommt diese nur bei Schmucksachen übliche Technik hier sicherlich nicht in Frage, so daß es sich um *τραχεῖαι ἀνωμαλίαι* anderer Art handeln muß[2]).

Mit den *ὠάρια, ἃ καί ἐστιν μήσυλαι* ist die Aufzählung der Garnituren zu Ende. Es folgen Einzelstücke, zunächst ein *πίναξ μέγας ἐν θήκῃ* (V 16) von 1330 g und eine *λάγκλα μεγάλη ἐν θήκῃ* (V 18) von 2960 g Gewicht[3]), dann ein *βωμός* (s. o. S. 4), ein *πατέλλον ἀδρόν* (VI 2), eine geräumige

[1]) Das Neapeler Museum enthält noch eine Garnitur gleichartiger Geräte mit rautenförmigen Platten (Mon. Piot V S. 257, 1).

[2]) Die *τραχεῖαι ἀνωμαλίαι* nach Erot. Gloss. Hipp. s. v. *κεχρώδη*, vgl. über diese und ähnliche Stellen jetzt Leonard, Real-Enc. XI S. 316 ff. Doch hat unser *κεγχρωτός* vermutlich mit *κέγχνος* nichts zu tun, sondern ist gebildet wie die Buckelschmuck der verschiedensten Art bezeichnenden Beiwörter der *φιάλαι* in den Tempelinventaren *βαλανωτός, καρυωτός, ἀκυλωτός, κονδυλωτός, λογχωτός, κεντρωτός, ἀκτινωτός* (vgl. Bannier, Berl. phil. Woch. 1914 S. 1599 f.). Wie schon aus dem oben S. 40 angeführten Fall hervorgeht, darf man diese Ausdrücke alle nicht zu wörtlich fassen, sie bezeichnen runde oder längliche, kleinere oder größere Buckel.

[3]) Ein *ὑελοῦς πίναξ δίπηχύς που τὴν διάμετρον ἐν θήκῃ κείμενος ἀργυρᾷ* bei Athen. IV 129 d. Da er mit Speise beladen aufgetragen wird, kann *θήκη* hier kein allseitig geschlossenes Futteral sein, sondern es bezeichnet eine silberne Fassung, welche das zerbrechliche Gefäß schützte und zugleich zierte, wie das

Schale von etwas über einem röm. Pfund, eine *λίγγλα μεγάλη* (VI 3) und eine *ἄλλη μειχροτέρα* (VI 4), je etwas über vier und etwas über zwei Unzen wiegend, worauf VI 5 das Gesamtgewicht des Inhalts der zweiten Kiste mit 141 Pfund, 10 Unzen und etlichen *γράμματα* oder Scripula[1]), also etwa 46½ kg, folgt.

Gleich angeschlossen sei, was von dem Inhalt der letzten Kiste erhalten ist, nämlich eine *λάνκλη πρὸς τὰς Κρονίου* (VI 9) von mindestens 21 Pfund = 6877 g, weiter nach einigen zu sehr zerstörten Zeilen (vor TION VI 10 erkennt Schubart noch ein unsicheres O) in VI 14 [*ἄλ*]*λο πρότερον Δημαροῦτος ὀγκίας ἡμ*[*ίσ(ειας)*] *γράμματος α'* (etwa 15 g), dem in Zeile 13 der auf IA endigende Plural einer in Art und Zahl unbestimmten Gerätgattung mit dem Gesamtgewicht von etwas über 740 g voranging. Vor IA erkennt Schubart noch T und davor, nicht mit der gleichen Sicherheit, AI, also . . *αττια*, was die sonst naheliegende Vermutung, daß es sich um *cochlearia*, *κοχλιάρια*, die kleinere Löffelsorte, handle, die bei Martial VIII 33, 24 und 71, 10 als Mindestgeschenk auftritt, und deren Vertreter im Schatz von Boscoreale 4 bis 14 g wiegen, ausschließt. Ich weiß zu dem Wortrest nichts zu sagen.

Die Angabe des Vorbesitzers in VI 14 hat der Verfasser des Inventars sicherlich einer auf dem Stück angebrachten Inschrift entnommen, ebenso die Angabe des Verfertigers bei den *πινάκια* IV 5. Besitzernamen sind eine häufige Erscheinung auf Silbergerät, solche der Verfertiger sind selten, aber auch in unserem Falle handelt es sich ja um eine Ausnahme. Ob einzelne Stücke unseres Schatzes auch die sonst so verbreiteten Gewichtsangaben trugen[2]), erfahren wir nicht, nur bietet das Inventar einen neuen Beleg für die Sitte, nicht das Gewicht des einzelnen Stückes, sondern das des ganzen Satzes anzugeben. Seine Gewichtsangaben sind sicherlich durch Wägen bei Anlage des Verzeichnisses gewonnen worden,

---

etwa die Glasgefäße bei Kisa, Das Glas im Altertume II Abb. 208 ff. (dazu S. 600 ff.) veranschaulichen. In unserem Inventar ist die Bedeutung des Wortes unsicher.

[1]) Die Zahl der *γράμματα* ist von Kol. VI 1 an fast stets zerstört.

[2]) Pernice-Winter a. a. O., S. 19. Zahn, Amtl. Berichte aus den Kgl. Kunstsamml. XXXVIII 1916/17 S. 287 ff. Friedländer, Sittengeschichte [9] III S. 355, IV S. 301 f. mit vielen weiteren Nachweisen. Zur Genauigkeit solcher Gewichtsangaben vgl. CIL X 8071, 9. Über Inschriften auf Silbergerät überhaupt Schreiber, Alexandrin. Toreutik S. 380 ff.

unbeschadet etwa schon vorhandener Inschriften nach Art der erhaltenen.

Als Zeitspanne, innerhalb welcher das Inventar angelegt worden ist, haben die Herausgeber nach den Schriftzügen das 1. Jahrh. n. Chr. angegeben. Die inhaltliche Prüfung kann diese Datierung nur bestätigen. Die nächste Verwandtschaft besteht mit dem rund der Mitte des Jahrhunderts angehörigen Schatz von Boscoreale. Besonders eng berühren sich die beiden Schätze durch die Wiederkehr des seltsamen Gerätes der *ὠάρια, ἃ καί ἐστιν μήσυλαι*, das sich sonst nur noch einmal aus einem Fund wieder aus den 79 begrabenen Vesuvstädten nachweisen ließ. Form und Gebrauch machen den Eindruck mehr einer Schrulle als einer sinnvollen und verständigen Erfindung, es wird sich also um eine vorübergehende Mode etwa der neronischen oder vespasianischen Zeit handeln. Schon etwas entfernter steht der rein augusteische Hildesheimer Silberschatz, äußerlich und innerlich; der durchaus aristokratische Eindruck, der von ihm ausgeht, ist nicht nur durch seine frühe Zeitstellung bedingt, sondern fraglos mit auf seinen Eigentümer zurückzuführen, in dem wir einen der hohen Offiziere des Rheinheeres zu erblicken haben, während unser ägyptischer Schatz schon durch die Massenhaftigkeit und das Gleichmaß seiner einfachen Ware einen mehr demokratischen Charakter trägt und der von Boscoreale sogar gerne an einen Freigelassenen als Eigentümer denken läßt.

Von den pompejanischen Funden (s. o. S. 40) ist außer dem von 1836, der „44 piatti (di dieci foggie; ogni foggia quattro piatti [sic!]), un piatto grande, tre vasi piccoli, due cucchiaj e quattro ligule“ geliefert hat (Bull. d. Inst. 1836 S. 161), namentlich der von 1887 zu nennen. Er enthielt nach Not. d. Scavi 1887 S. 416 „4 coppe, 4 sottocoppe, 4 tazze, 4 tazzine, 4 ovajuoli, un filtro, una ampolla coi buchi in fondo“, dazu unter dem sehr zerstörten und offenbar zum Einschmelzen bestimmt gewesenen Rest noch „4 tazzine con piedi“ und verschiedene Löffel. Ganz gleichartige Zusammensetzung zeigt ein von Héron de Villefosse im Bull. de la Soc. d. Ant. de France 1897 S. 365 f. bekannt gemachter kleiner Silberschatz wohl auch noch des 1. Jahrhunderts, angeblich aus Tivoli, vielleicht aber auch vom Vesuv. Er enthielt eine große runde Platte, einen großen Becher der Form wie der S. 11 genannte Becher von Boscoreale, drei kleine Tassen (Oxybapha), drei angeblich zugehörige Unter-

teller, zwei Henkelbecher, ein Gefäß in Muschelform, wozu ebenfalls in Boscoreale eine Parallele vorliegt (Mon. Piot V S. 124, vgl. S. 258 f.), ein Schöpfgefäß, zehn Ligulae, sieben Cochlearia und einen Schöpflöffel. Man sieht, wie ähnlich alle diese ungefähr gleichzeitigen Schätze von *vas escarium*, mögen sie umfangreich sein oder nur aus wenigen Stücken bestehen, im Grunde einander sind; im Gegensatz zum Trinkgeschirr, das fast immer reich verziert ist, zeigen sie eine bemerkenswerte und verständige Einfachheit in Form und Schmuck.

Als aus dem Heimatlande des Inventars stammend erwähne ich schließlich noch zwei ägyptische Silberfunde an *vas escarium*, die aber wohl beide nur sehr unvollständig auf uns gekommen sind, nämlich den schon einmal angeführten von Hermopolis mit seinen Vierergarnituren [1]) und den leider immer noch unveröffentlichten von Karnak im Berliner Antiquarium [2]). Ersterer mag noch ans Ende des 1. Jahrhundert n. Chr., letzterer wird im wesentlichen in das 2. gehören [3]).

Beim Vergleich unseres Schatzes mit den vorgenannten Silberfunden drängt sich noch eine andere Analogie auf: die regelmäßige Wiederkehr der Vierzahl, die nur bei einem Teil des Hildesheimer Fundes durch die Dreizahl, welche mit der Sitte des Triclinium in Verbindung gebracht zu werden pflegt, ersetzt ist. Der Ursprung der Vierergarnitur ist dunkel; möglicherweise ist sie griechische Sitte, worauf sehr unsichere Spuren führen könnten [4]), möglicherweise italische, da sie mehrfach beim dortigen

---

[1]) Pernice, Hellenistische Silbergefäße im Antiquarium der Kgl. Museen, 58. Berliner Winckelmannsprogr. 1898, und dazu die Nachträge Arch. Anz. 1899 S. 129 f.

[2]) Arch. Anz. 1904 S. 43 f., vgl. auch ebd. 1902 S. 46 und Regling, Festschrift für Hirschfeld S. 286 ff. (der zugehörige Münzfund) sowie Bonner Jahrb. 118 S. 182 f.

[3]) Über gallische Funde an silbernem Tafelgeschirr vgl. Thédenat und Héron de Villefosse, Les trésors de vaisselle d'argent trouvés en Gaule, Gaz. arch. IX 1884. X 1885 (dazu die Funde von Reims, Bull. Soc. Ant. France 1903 S. 230 f. und Niederbieber, Bonner Jahrb. 120 S. 281 f.). Einen kleinen Silberschatz ähnlichen Charakters aus Serbien hat Vassits, Rev. arch. 1903 I S. 17 ff. veröffentlicht (die Inschriften CIL III 6332 a—e).

[4]) Nämlich die öftere Wiederkehr der Vierzahl in den „merkantilen" Inschriften griechischer Vasen, vgl. die S. 39 angeführten Schriften von R. Schöne und R. Hackl.

Grabgeschirr begegnet [1]). Jedenfalls spielt die Vierzahl in der Kaiserzeit die Hauptrolle. Zu den schon angeführten Beispielen tritt noch der Schatz vom Esquilin mit seinen vier Scutulae (S. 50), denen sich ein Satz vier rechteckiger Platten zugesellt (a. a. O., Nr. 312—15). Auf Vierersätze weisen auch die pompejanischen Sgraffiti CIL X 8071, 9. 17. 19. Die Literatur liefert, soviel ich sehe, keine sicheren Zeugnisse für diesen Brauch.

Frankfurt a. M. F. Drexel.

[1]) Vierersätze: Mon. d. Lincei IV S. 250. 308. 451 ff. Arch. Jahrb. XV 1900 S. 183. Not. d. Scavi 1896 S. 390. 494. 1904 S. 388.

EINE SPÄTANTIKE KUNSTSTRÖMUNG IN ROM.

Mit Beilage 1 u. 2.

Strzygowski hat in seinem Buche 'Ursprung der christlichen Kirchenkunst' (Leipzig 1920) den Zeitpunkt als gegeben erachtet, 'den Knäuel aufzuwickeln', der sich in Rom 'aus allen Jahrhunderten glücklich bis auf unsere Tage erhalten hat'. Wenn man die Erweiterung des Gesichtskreises der Kunstgeschichte, die Fülle von sicheren Ergebnissen und von fruchtbaren Anregungen sich vergegenwärtigt, die wir den Forschungen Strzygowskis und seiner Schüler verdanken, seit er in einem grundlegenden Werke die Frage 'Orient oder Rom' stellte, möchte man sich seiner siegesgewissen Führung gerne anvertrauen. Aber zu der heute so beliebten 'Synthese' fehlt eine wesentliche Voraussetzung. Man kann nicht ungestraft ein Forschungsgebiet auf zwei Jahrzehnte 'grundsätzlich zurückschieben'. Es hatte zur Folge, daß die Auffassung des Verhältnisses zwischen Orient und Okzident aus einem Problem sehr bald zu einem Dogma wurde. Man verzichtete darauf, bei jeder neuen Erkenntnis die Frage von neuem zu prüfen, und die tatsächlich geleistete gewaltige Arbeit kam nur dem Orient und seinen Folgewirkungen zugute.

Dem anderen Komponenten hat die gleiche Förderung gefehlt. Es war kein Vorteil für ihn, daß er zum Gegenstande dreier Wissenschaften wurde, von denen keine das Ganze als Selbstzweck behandelte, sondern jede nur einen Teil des Materials von bestimmten Gesichtspunkten aus betrachtete. Die klassische Archäologie hat lange Zeit die Spätantike nur als Nachleben oder Entartung des Klassischen aufgefaßt und ihre Denkmäler als Material zur Rekonstruktion älterer Vorlagen benutzt. Die christliche Archäologie beschränkte sich vorwiegend auf die Untersuchung der christlichen Monumente. Die neuere Kunstgeschichte endlich, von der die stärksten Anregungen ausgegangen sind, erforschte jene Epoche ausschließlich als Vorgeschichte der Kunst des Mittelalters. Aber das ge-

schichtlich Wirksame braucht nicht mit dem in seiner Zeit Überragenden identisch zu sein. Wer eine Kunstgeschichte der Spätantike schreiben will, würde ein völliges Zerrbild entwerfen, wenn er statt der in ihrer Zeit führenden, aber vielleicht später abgestorbenen Kunstrichtungen provinziale Kunstübungen, deren Auswirkungen erst für eine folgende Epoche bedeutend werden, in den Mittelpunkt der Darstellung stellen würde. Diese einseitigen und nur ein beschränktes Material in Betracht ziehenden Betrachtungsweisen haben die Erforschung der römischen Kunst schwer gehemmt.

Aber auch die rein formalistische Einstellung der archäologischen und kunstgeschichtlichen Forschung in den letzten Jahrzehnten war ein Hindernis. Im Bereich der antiken Welt sind hellenische Formen herrschend geblieben, auch wo sie sich mit einem anderen Geist erfüllten. Wie die orientalische Ideenwelt, wo sie von der späteren Antike aufgenommen wurde, sich in rein hellenische Formen kleidete, so hat es auch die römische getan. Die griechische Form hat es verschuldet, daß der römische Anteil an dem Geist, der die mit der Kaiserzeit beginnende neue und lebenskräftige Variation der abendländischen antiken Kunst beseelte, noch nicht klar genug in seiner großen Bedeutung erkannt worden ist. Und doch hätte gerade die Erkenntnis von der Passivität des kaiserzeitlichen Hellenismus die Frage aufrühren sollen, welche geistigen Kräfte die höchst lebendige Entwicklung der stadtrömischen Kunst vom ersten bis zum vierten Jahrhundert getragen haben.

Erst wenn diese Entwicklung mit derselben Sorgfalt erforscht sein wird, die man dem Osten zugewandt hat, wird die Kunstgeschichte der Spätantike und des Übergangs von der Antike zum Mittelalter geschrieben werden können, und erst, wenn wir diese besitzen, wird man die christliche Kunst und die Anfänge des Mittelalters richtig werten können. Dazu wird ein enges Zusammenarbeiten von klassischer Archäologie, christlicher Archäologie und neuerer Kunstgeschichte erforderlich sein, wie es sich neuerdings zu entwickeln beginnt. Der Fortschritt wird auch hier nicht durch allgemeine Darstellungen[1]), sondern nur durch mühsame Einzel-

[1]) L. v. Sybels großzügiger und anregender Versuch einer Einordnung der christlichen Kunst in die Gesamtentwicklung (Christliche Antike I und II) leidet außer an der allzu einseitigen Einstellung auf Rom daran, daß das Fundament der römischen Kunstgeschichte vom ersten bis zum vierten Jahrhundert noch nicht sicher genug begründet ist.

untersuchungen erzielt werden können. Als ein Beitrag in diesem Sinne möge die folgende Untersuchung[1]) aufgefaßt werden.

Im Neapler Nationalmuseum befindet sich der Beilage 1, a wiedergegebene Jagdsarkophag[2]). Die linke Hälfte wird von einer Löwenjagd eingenommen. Ihre Motive sind uns vertraut von einer langen Reihe römischer Sarkophage[3]), auf denen wir sie vom zweiten bis in das vierte nachchristliche Jahrhundert verfolgen können. Wie die Gewandung der Figuren klassisch ist, so sind es auch die Komposition und die Motive der Einzelfiguren. Es sind, wie auf den älteren römischen Jagdsarkophagen überhaupt, sowie auf den Hippolytos-, Meleager- und Adonissarkophagen Motive, die sich teils bis in die Kunst des fünften Jahrhunderts zurückverfolgen lassen, teils aus jener in ununterbrochener Tradition entwickelt sind. Wenn wir die mißglückten Proportionen, die ungefügen Formen und die bäurischen Gesichtstypen des Neapler Sarkophages betrachten, dann erscheint uns dieser Teil des Neapler Sarkophages mit Recht als ein letztes, tief gesunkenes Glied einer langen, ruhmvollen Tradition.

Anders ist der Eindruck bei der rechten Hälfte, auf der eine Treibjagd in der Richtung nach rechts dargestellt ist. Es ist eine Jagd auf Rotwild, das nach einem in der Antike seit Alters verbreitetem Brauch[4]) in Netze getrieben wird. Das ist an sich ein zwar seltener, aber doch auch aus den vorangehenden Jahrhunderten bildlich bezeugter Gegenstand. Ein Sarkophag in der Ny Carlsberg Glyptotek[5]) hat auf der linken Seite die Darstellung einer Treibjagd, die zum Teil sachlich gleichartige Motive enthält, einen von einem Reiter gejagten Hirsch, einen zweiten, schon im Netze zusammengebrochenen Hirsch, der von einem Treiber gepackt wird, und einen am Netz beschäftigten Gehilfen. Ganz neu aber ist die Auffassung und Behandlung des Themas auf dem Neapler Sarkophag. Rechts ist das Netz gespannt; ein kleiner Jagdgehilfe, ein Knabe, ist niedergekniet, um

[1]) Sie knüpft an Vorarbeiten für Band I des Corpus der antiken Sarkophagreliefs an und benutzt zum Teil das dafür bereits von Robert gesammelte Material.

[2]) Guida Ruesch Nr. 630. Lichtbild Seemann 75777. Die Photographie verdanke ich der Güte V. Spinazzolas, dem ich für die mir im Neapler Museum gewährte Unterstützung zu aufrichtigem Danke verpflichtet bin.

[3]) Vgl. z. B. Stuart Jones, Cat. of Sculpt. Mus. Cap. Pl. 17, 2; Amelung, Vatikan II Taf. 7, 93; Espérandieu, Recueil V 29 Nr. 3677; Matz-Duhn II S. 277 ff.

[4]) Vgl. Daremberg-Saglio s. v. Rete (Pottier) und Venatio (Lafaye).

[5]) Poulsen, Tillaeg til Katal. over Ny Carlsberg Glyptoteks antike Kunstvaerker (1914) Nr. 786 a; Tillaeg til Billed tavler (1915) XIII.

es mit seinen Händen zu halten. Er trägt über dem Chiton einen Schulterkragen, an dem eine über den Kopf gezogene Kapuze befestigt ist. Vorn weg, dem sichtbaren Ende des Netzes am nächsten, sprengt in scharfem Galopp ein Reiter, der den gleichen Kragen mit Kapuze und an den Unterschenkeln dicke Strümpfe trägt. Es folgen, von Hunden gehetzt, einige Stücke Wild. Einen mit den Hinterläufen zusammenbrechenden Hirsch hat ein Jagdgehilfe ereilt und packt ihn am Geweih. Auch diese Gestalt hat denselben Schulterkragen, diesmal ohne Kapuze, und dieselben Strümpfe.

Da beide Sarkophagseiten von derselben Hand gearbeitet sind, gilt von den Proportionen und den Formen für diese Seite das anfangs Gesagte. Aber die Derbheit der Gestalten und die bäurischen Gesichtstypen der Jagdgehilfen, die dort als Verballhornisierung der klassischen Vorbilder wirken, passen hier gut zu der Sphaere des Realismus, in den die Darstellung durch die unklassische Jägertracht und das episodenhafte Motiv des kleinen Jagdgehilfen versetzt wird. Man würde leichter und schneller den Weg zu einer richtigen Einschätzung dieses Werkes finden, wenn es nicht auf klassischem Boden, sondern etwa an der Mosel gefunden wäre. Es ist eine Kunst, wie wir sie vor dem vierten Jahrhundert nur in der Provinz gewohnt sind. Sie verbindet Mangel an Beherrschung der klassischen Form mit Freiheit von den Hemmungen jener Tradition; sie ist in ihren besten Werken eine gesunde, frisch erzählende, liebevoll beobachtende Volkskunst. Man darf die Arbeit unseres Sarkophages auch nicht, wozu die linke, klassische Szene leicht verleiten kann, roh und sorglos nennen; denn die ungefügen Formen sind mit rührender Sauberkeit ausgeführt, und höchst liebevoll hat der Künstler alle Details der Jägertracht, z. B. den Randbesatz an dem Fellkragen des Reiters und die Nähte an den Schulterkragen des Jagdgehilfen und des Knaben, bei denen das Leder außen ist, endlich die Strümpfe und Stiefel beobachtet und wiedergegeben. Zu dieser Sorgfalt der plastischen Form müssen wir uns noch eine beinahe miniaturmäßig zierliche Bemalung hinzudenken, die sich auf stilverwandten christlichen Sarkophagen (s. unten S. 91)[1]) gleicher Zeit erhalten hat. Der Sarkophag ist das Werk einer naiven, unbeholfenen, aber beobachtungs- und erzählungsfrohen Kunst, deren Vorzüge dem

[1]) Marucchi, J. Monumenti del Museo Christiano Pio-Lateranense tav. XXIII 1.

Bilde der wirklichen Gegenwart zugute kommen, während das Thema einer vielhundertjährigen Tradition unter ihren Unvollkommenheiten leidet.

Die Interpretation dieses Sarkophages wird dadurch bestätigt, daß die Jagddarstellung seiner rechten Hälfte nicht allein steht, sondern zu einer geschlossenen Gruppe von Sarkophagen gehört, die in etwa zwanzig Exemplaren nachweisbar ist, wozu noch eine Reihe von Wiederholungen auf Sarkophagdeckeln kommt. Ein vollständiges Verzeichnis wird Band I des Corpus der antiken Sarkophagreliefs enthalten. Bequem zugänglich sind bisher nur die in Gallien gefundenen Exemplare, deren photographische Aufnahmen in Espérandieus Werk[1]) enthalten sind, während die in Italien gefundenen, wohl ausnahmslos stadtrömischen Sarkophage mit Ausnahme des Deckels eines Sarkophages im Museo Capitolino[2]) noch nicht photographisch abgebildet sind. Ein in Pisa befindlicher Sarkophag ist bei Lasinio, Raccolta di sarcofagi del Campo Santo, tav. CXXXIV und CXXXV nach Zeichnung abgebildet[3]). Ich beschränke mich hier auf die Hervorhebung der wichtigsten Eigentümlichkeiten einiger weniger Exemplare.

Ein höchst interessantes Stück ist ein in Arles[4]) befindlicher Sarkophag. Hier ist mit der Treibjagd eine Eberjagd vereinigt, die aber nicht eine gesonderte Szene bildet, sondern organisch mit jener verbunden ist. Klassische Tradition wirkt hier insofern nach, als hier wie auf dem Pisaner Sakophag und einem Fragment im Palazzo Merolli (Matz-Duhn

[1]) Espérandieu I 141 f. Nr. 175 (Arles); a. a. O. 144 Nr. 178 (Arles); a. a. O. 207 ff. Nr. 267 und 268 (Orange; soweit die Abbildungen ein Urteil erlauben, scheint mir auf beiden Stücken der Schulterkragen vorzukommen); a. a. O. 211 Nr. 273 (Orange, von Espérandieu mißverstanden. Rechts ist die typische Treibjagdszene mit dem Netz, dem kleinen Jagdgehilfen und dem berittenen Treiber, beiden mit Kapuze und Schulterkragen. Mir liegt eine bessere Photographie vor); a. a. O. II 372, Nr. 1560 (Bourges); a. a. O. 418 Nr. 1648 (Cahors). Dazu kommt Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule (Paris 1886) 69, Nr. 84; s. unten S. 69.

[2]) Stuart Jones, Sculpt. of the Museo Capitol., Pl. I 18.

[3]) Erwähnt z. B. von S. Reinach bei Daremberg-Saglio s. v. cucullus p. 1579 und Antiquités du Bosphore Cimmérien 93 Anm. 1. Merkwürdigerweise fehlt der Sarkophag in Reinachs Répertoire de reliefs.

[4]) Espérandieu I 141 f. Nr. 175; Reinach, Rép. de reliefs II 213, 1; Daremberg-Saglio s. v. Venatio 691, Fig. 7360. Lichtbild Seemann 75803.

2977)[1]) bei den Jägern der Eberszene die Schulterkragen fehlen. Die Arbeit dieses Sarkophages ist viel bedeutender und beherrscht Formen und Bewegungen viel souveräner als auf dem Neapler Stück. Die Proportionen sind besser; die Aktion ist äußerst lebendig. Die Einzelheiten der Tracht der Jäger und des Zaumzeuges sind mit womöglich noch größerer Sorgfalt als dort wiedergegeben. Richtiger stemmt der eine Jäger sein Knie auf den Rücken des zusammenbrechenden Hirsches, während dort die Beugung des linken Beins lahm und kraftlos ist. Das Motiv ist bekanntlich uralt, aber es wirkt hier nicht als ein abgegriffenes Stück langer Tradition, sondern als lebendige Beobachtung der Wirklichkeit. Zu einem höchst packenden Bilde ist die Szene am Netz ausgestaltet. Statt des rechts hockenden Knaben beugt sich links ein jugendlicher Jagdgehilfe mit bäurisch derben Gesichtszügen tief herunter, um mit beiden Händen das Netz zu halten[2]). In dem Netz hat sich ein Hirsch verfangen. Mit rascher, energischer Bewegung, das linke Bein weit vorgestemmt, greift ein rechts stehender Jagdgehilfe den erhobenen Kopf des zusammengebrochenen Tiers mit beiden Händen, um es zu bändigen. Wer die abgeleierten Motive der älteren römischen Jagdsarkophage kennt, wird hier mit Überraschung eine ganz unerwartete Originalität gewahr, die sich mit kraftvollem Temperament verbindet.

Die gleiche Kraft der Darstellung finden wir bei der Bärenjagd einer fragmentierten Sarkophagplatte im Palazzo Lancelotti (Matz-Duhn 2975) in Rom, die mir allerdings nur aus einer alten, der Abbildung Beil. 2, a[3]) zugrundeliegenden Photographie bekannt ist. Links ist der galoppierende Jagdherr erhalten; sein Kopf scheint nach der Photographie stilistisch im allgemeinen dem überarbeiteten Kopf des Kaisers auf dem hadrianischen Tondo des Konstantinsbogen mit dem Apollonopfer[4]) zu glei-

[1]) Den zu unserer Gruppe gehörigen Sarkophag Matz-Duhn Nr. 2249 habe ich im Palazzo Merolli nicht finden können.

[2]) Lehrreich für den Stil unseres Sarkophages ist die Vergleichung dieser Figur mit der entsprechenden des Copenhagener Sarkophages.

[3]) Lichtbild Seemann 75802.

[4]) Von den vorgeschlagenen Benennungen scheint mir diejenige Studniczkas (Rev. arch. XV 1910, 130) auf Constantius Chlorus das Richtige zu treffen (vgl. Sieveking, Münchner Jahrb. X I 54); stilistisch gehört der Kopf jedenfalls in den Beginn des vierten Jahrhunderts (vgl. die Kairener Porphyrbüste bei Delbrück, Antike Porträts, Taf. 54). M. Biebers (R. M. XXVI 1911, 231 ff. Taf. XIV) Vergleichung mit den Münzen des Philippus Arabs ist nicht überzeugend.

chen. Er trägt klassische Tracht, aber die üblichen Strümpfe. Vor ihm zwei Begleiter mit Schulterkragen, von denen die eine Gestalt, dem Kaiser näher und mit Fellkragen, seltsamer [1]) Weise weiblich zu sein scheint. Davor stehen zwei Reiter, Barbarentypen mit mächtigem Haarschopf und Schnurrbart, im erbitterten Kampfe mit den Bären. Eine ungeheure Wucht hat die Figur des zweiten Reiters, der mit ganzer Kraft seinen Spieß dem Bären in den Hals treibt [2]). Diese Bärenszene füllt auf einem der im Kasino der Villa Doria Pamfili eingemauerten Sarkophage dieses Typus [3]) das linke Drittel der Platte aus; die Wiederholung zeigt, daß rechts unmittelbar darauf ein Netz aufgespannt war, in das die Bären hineingetrieben wurden. Auf dem Fragment Lancelotti ist wieder mit Glück die Charakterisierung der barbarischen Jagdgehilfen versucht.

Auf dem Deckel eines geriefelten Sarkophages im Capitolinischen Museum (Beil. 2, b) [4]) ist links eine Eberjagd in klassischen Typus dargestellt, die rechte Seite enthält eine abgekürzte Darstellung der Treibjagd. Ein einziger Reiter, von einem Hunde begleitet, hetzt das Wild; die rasende Eile wird durch die Haltung des Reiters, der ganz hinten auf dem Pferde sitzt, beinahe kniet, aufs Glücklichste zum Ausdruck gebracht. Ähnliche Reitmotive enthält ein in der Villa Doria-Pamfili eingemauerter Sarkophag dieses Typus [5]). Der Knabe mit Schulterkragen und Kapuze

---

[1]) Es kann dann wohl nur eine Virtus sein, die sich zu ihrer Teilnahme an der realistischen Jagdszene die Vermummung in diese für klassisches Empfinden barbarische Tracht gefallen lassen muß.

[2]) Nach dieser Figur oder einer ihrer Repliken ist in der Renaissance ein galoppierender Reiter im Löwenkampf zu dem fragmentierten Jagdsarkophag im Giardino della Pigra (Amelung Nr. 36, Taf. 92, Text von Petersen) ergänzt worden. Während die Ergänzung des rechten oberen Stückes des Sarkophages sich noch an dem Original befindet, ist der Reiter unter einem anderen Sarkophage (Taf. 96) eingemauert.

[3]) Matz-Duhn 2976 (die Bären sind nicht, wie dort angenommen, vom Künstler mißverstandene Löwen) und 2778 (vielleicht die Nebenseiten des ersteren Sarkophages. Ein innerhalb desselben Frieses eingelassenes Exemplar mit Treibjagd, aber ohne Bärenjagd, fehlt bei Matz-Duhn. Die vierte Jagdszene des Frieses ist modern.

[4]) Vgl. S. 62 Anm. 2. Reinach, Rép. de reliefs III 211. Lichtbild Seemann 75799.

[5]) Es ist das bei Matz-Duhn fehlende Exemplar (vgl. Anm. 3).

Beilage 1.

a. Jagdsarkophag in Neapel.

b. Jagdsarkophag im Conservatorenpalast.

a. Jagdsarkophag. Pal. Lancelotti.

b. Sarkophagdeckel. Capitolinisches Museum.

c. Sarkophagfragment. Katakomben.

steht mit eingeknicktem linken und vorgestelltem rechten Bein am Netz, den Kopf gespannt erhoben.

Aus den Katakomben von S. Callisto stammt das Fragment eines nicht fertig ausgearbeiteten Sarkophages (Beil. 2, c). Daß man unfertige, vielfach erst in den allgemeinen Formen angelegte Stücke verwendet, kommt im vierten Jahrhundert sehr viel häufiger als früher vor, namentlich bei Deckeln. Dieses Fragment, das ich nicht im Original untersuchen konnte, rührt wohl vom Kasten eines Sarkophages her. Die Treibjagdszene ist hier variiert, indem die Reiter fehlen; zwei unberittene Treiber jagen die Tiere ins Netz. Der Knabe, der rechts am Netz steht, scheint hier zu fehlen. Schon an den nur in den Hauptformen angelegten Köpfen spüren wir das Streben, statt klassischer Züge plumpe, derbe Volkstypen zu geben. Links schloß sich daran eine Szene an, in der ein erlegtes Stück Wild von zwei Jagdgehilfen an einer Stange getragen wird.

Ähnliche Variationen zeigt uns der in noch unfertigerem Zustande befindliche Deckel eines jetzt im Konservatorenpalast befindlichen Sarkophages (Beil. 1, b)[2]). Rechts Netz und unberittene Treiber, hinter ihnen ein stehender Treiber, der einen Hund noch an der Leine hält. Links Träger mit Jagdbeute, von einem Reiter gefolgt. Der Sarkophagkasten enthält in der Mitte den galoppierenden Jagdherrn. Das auch sonst auf Sarkophagen dieses Typus vorkommende Motiv, daß der Jagdherr nicht den Speer schleudert, sondern mit einem triumphierenden Gestus der erhobenen Rechten über das schon getroffene Wild dahinsprengt, findet sich schon im dritten Jahrhundert auf Jagdsarkophagen und entsprechend auf Schlachtsarkophagen[3]). Der große Ludovisische Schlachtsarkophag bietet dafür ein imponierendes Beispiel. Es ist aus der Tendenz entstanden, den Ausdruck des Sieges zu verstärken, indem nicht die Kampfhand-

[1]) Matz-Duhn 2999. Monsignore Wilpert verdanke ich die der Abbildung zugrundeliegende Photographie. Lichtbild Seemann 75798.

[2]) Früher im Museo Capitolino. N. Descrizione del Mus. Cap. p. 71 Nr. 18; Röm. Quartalschr. XXIV 1910, 90 ff. Fig. 1 (den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich E. Becker. Der Leitung des Campo Santo sind wir für die leihweise Überlassung des Klischees für Beil. 1, b zu aufrichtigem Dank verpflichtet.) Lichtbild Seemann 75795.

[3]) Vgl. z. B. den Löwenjagdsarkophag in Copenhagen, Billed tavler LXVII 786, den großen Schlachtsarkophag Ludovisi, Helbig[3] 1320, den Schlachtsarkophag in Palermo, Bienkowski, Darstellungen der Gallier, Taf. II a.

lung selbst, sondern der Triumph über den Besiegten dargestellt wird, einer Tendenz, die altrömisch war und gegenüber klassisch griechischer Auffassung durch das Eindringen orientalischer Ideen und Motive in die offizielle römische Siegesdarstellung neu gestärkt wurde. Von der Kampfdarstellung wird sie auf das Jagdbild übertragen worden sein.

Rechts davon haben wir die übliche Treibjagdszene, auf der nur wieder der kleine, am Netz stehende Jagdgehilfe fehlt. Ein stehender Treiber, mit geschulterten Lanzen, akklamiert dem Jagdherrn. Links eine Eberjagd zu Fuß, ähnlich wie auf dem Sarkophag in Arles. Statt eines Reiters, dessen Gestalt dort die Szenen verbindet, haben wir hier einen stehenden Treiber, der einen verwundeten Hund auf den Arm genommen hat.

Wenn Szenen und Typen hier den übrigen Sarkophagen entsprechen, so ist doch Temperament und Stil wesentlich verschieden. Die drei stehenden Figuren unterbrechen die stürmische Handlung durch ihre unmotivierte Ruhe. Geradezu komisch ist der in würdiger Gemessenheit hinter dem Eber stehende Treiber, der in der Linken irgend einen Gegenstand (Täfelchen?) hält und mit der Rechten nebenbei dem Eber eine Lanze in den Nacken stößt. Man scheut sich vor dem Ausdruck Treiber, denn sie haben alle statt der derben Volkstypen einen gleichmäßigen, außerordentlich vornehmen Gesichtstypus erhalten, der etwa an Köpfe am Sarkophage des Junius Bassus erinnert. Auch der einen verletzten Hund haltende Treiber, der durch seine Kahlköpfigkeit und den mageren, sehnigen Hals als Greis charakterisiert ist, hat diesen vornehmen Ausdruck. Die edle Bildung der Köpfe, die fast höfisch zeremonielle Haltung der stehenden Figuren, endlich eine gewisse elegante Glätte und Rundung des Stils heben diesen Sarkophag in eine Sphaere kühler Vornehmheit, der die volkstümliche Kraft und Lebendigkeit zum Opfer fällt. Kein Zweifel, daß wir es hier mit einer sich klassisch gebärdenden Umstilisierung zu tun haben, die einige Jahrzehnte später sein mag als die Mehrzahl der Sarkophage dieser Gruppe.

Auf dem Pisaner Sarkophag[2]) wird die größere, rechte Hälfte der Vorderseite von einer Eberjagd mit normalen, klassischen Motiven der römischen Jagdsarkophage eingenommen. Links erscheint die Treibjagd

[1]) Vgl. Arch. Jahrb. XXXVII 1922, 33 ff.

[2]) Dütschke Nr. 163. Vgl. oben S. 62 Anm. 3.

im Gegensinne zu der sonst üblichen Richtung. Da der Platz auf der Vorderseite nicht reicht, ist der am Netz beschäftigte Knabe auf die linke Schmalseite versetzt worden. An den Baum, der das Netz hält, ist ein Hund gebunden. Er und ein an einen zweiten Baum angebundener Genosse blaffen ein Häschen an, das gerade aus dem Netze springt. Dahinter ein Treiber. Auch die andere Seite enthält zwei Treiber mit Hunden. Alle Treiber tragen den Schulterkragen mit oder ohne Kapuze, während die Figuren der Eberjagd dieser unklassischen Zutat entbehren.

Wenn wir die hier besprochene Gruppe von Sarkophagen mit dem einzigen Beispiel aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, auf dem wir eine inhaltlich und motivisch verwandte Treibjagdszene finden, dem Kopenhagener Jagdsarkophag (oben S. 60 Anm. 5) vergleichen, so sehen wir sie jenem gegenüber eine geschlossene und dem Wesen der Auffassung nach verschiedene Gruppe bilden. Ein schon vorhandener Bildtypus ist auf Grund realistischer Naturbeobachtung neu gestaltet und durch Tracht und Typen in eine zeitgenössische Form gebracht worden. Außerdem sind auch die Motive der einzelnen Figuren und der Anbringung des Netzes bei allen diesen Sarkophagen übereinstimmend. Es sind nicht Motive, die allmählich eindringen und die alten umgestalten, sondern sie sind mit einem Male fertig da. Ihr Auftreten und ihre Beliebtheit können wir uns nicht anders erklären als durch den Eindruck eines Vorbildes, sei es eines Reliefs, sei es eines Gemäldes, das aus irgend einem Grunde eine Bedeutung hatte, die die alten Jagdmotive fast ganz zurückzudrängen vermochte. Es muß eine Jagddarstellung gewesen sein, die zu einer besonderen Gelegenheit die Jagderfolge eines kaiserlichen Weidmanns feierte. Auf dieses Vorbild können wir die Treibjagd auf Rotwild, die Bärenjagd, das Heranführen noch angekoppelter Hunde und das Forttragen der Jagdbeute zurückführen, vielleicht auch die Eberjagd zu Fuß, wenn sich diese nicht erst innerhalb der Sarkophagplastik herausgebildet hat. Da Löwenjagd und Eberjagd zu Pferde auf unseren Sarkophagen im klassischen Typus erscheinen, sind sie auf jenem, aus neuer Anschauung gestaltenden Vorbilde offenbar nicht dargestellt gewesen. Es enthielt neben den spannendsten Jagdmomenten Szenen des Heraneilens der Jäger und der Heimkehr von der Jagd. Wir werden uns die Vorlage demnach als einen Bilderzyklus oder nach römischer Tradition als eine kontinuierliche Darstellung vorzustellen haben.

Dieses Vorbild ist von den Werkstätten, in denen die Jagdsarkophage gearbeitet sind, mit einer überraschenden Freude an der Variation und an der Erfindung von Einzelzügen benutzt worden. Fast jeder Sarkophag setzt die Szenenfolge anders zusammen. Man verwendet dazwischen Gruppen klassischer Jagddarstellungen. Die Treibjagd erscheint einmal im Gegensinne. Aber auch die einzelnen Motive werden ständig verändert; Espérandieu hat bei Besprechung des Sarkophages von Bourges die Fülle von veränderten kleinen Einzelzügen hervorgehoben. Vielleicht hat schon das Original die einzelnen Szenen in verschiedenen Variationen wiederholt. Alle Stücke zeigen die Freude an der realistischen Wiedergabe der Tracht und des Pferdegeschirrs. Wenn man von den schematischen Wiederholungen klassischer Motive auf den Sarkophagen des dritten Jahrhunderts kommt, dann staunt man, auf den „barbarischen" Sarkophagen des vierten Jahrhunderts einem so lebensvollen Handwerk zu begegnen, das an die Stelle einer langen naturfernen Tradition, die von Hand zu Hand an Leben verliert, wieder die naive Freude an der Beobachtung der Wirklichkeit setzt. Ist es doch an sich schon eine höchst überraschende und bemerkenswerte Erscheinung, daß, während von der Mitte des fünften vorchristlichen bis zum Beginn des vierten nachchristlichen Jahrhunderts in ununterbrochener Folge dieselben Jagdmotive der klassischen Kunst sich forterbten, in den letzten Generationen der untergehenden Antike eine neue, aus der Beobachtung der Wirklichkeit geschöpfte Jagddarstellung dominierend auftritt.

Den Sarkophag im Konservatorenpalast (Beil. 1, b) hat Dibelius (s. oben S. 65 Anm. 2) mit einem christlichen Sarkophage der lateranensischen Sammlung verglichen und gemeint, daß beide in derselben Werkstatt gearbeitet seien. Dieser Schluß scheint mir verfrüht zu sein. Denn manche Züge, die er anführt, wie den schrägen Boden der Reliefffläche, finden wir auf vielen Sarkophagen des vierten Jahrhunderts, und in anderer Beziehung, namentlich der Rundung der Gestalten und der Gewandbehandlung sind doch recht wesentliche Unterschiede vorhanden, die auch Dibelius nicht entgangen sind. Wie eng oder wie weit die Stilunterschiede innerhalb einer Werkstatt waren, wird sich vielleicht entscheiden lassen, wenn mit einem sehr viel umfänglicheren Material der Stil der christlichen und heidnischen Sarkophage des vierten Jahrhunderts in Rom und in Gallien untersucht sein wird. Aber wenn auch die Folge-

rung zu weit gezogen ist, so ist doch das Grundempfinden der Zusammenstellung richtig. Beide Sarkophage gehören nicht nur etwa der gleichen Zeit, sondern derselben Stilrichtung und derselben Geistesströmung an. Es ist auch kaum zu bezweifeln, daß heidnische und christliche Sarkophage in denselben Werkstätten gearbeitet wurden, und selbst ein christlicher Sarkophagarbeiter, der etwa die Darstellung heidnischer Mythologie ablehnte, kann gegenüber dem profanen, aber religiös indifferenten Thema der Jagd keine Skrupel gehabt haben.

Wir können aber in dieser Beziehung zum Christentum noch weiter gehen. Zwar der Sarkophag des Konservatorenpalastes, der auch auf dem Deckel Jagdbilder hat, kann bei dem Mangel jeglicher Spur eines christlichen Zeichens kaum die Leiche eines Christen enthalten haben; waren doch Jagdbilder überdies seit Jahrhunderten Lieblingsschmuck heidnischer Sarkophage. Aber auch christliche Sarkophage haben nachweislich das Jagdthema übernommen und zwar im Sinne eines profanen Themas, vergleichbar den Handwerksdarstellungen der römischen christlichen Kunst, da eine symbolische Ausdeutung wie bei den Darstellungen des Odysseus mit den Sirenen, der Weinlese usw. hier nicht in Frage kommt. Auch die Christen des vierten Jahrhunderts werden das Waidwerk nicht verschmäht haben. Man glaubte früher, daß die Jagdbilder eines der die gallischen Sarkophage gegenüber den römischen auszeichnenden Themata seien. Neben mehreren Jagdbildern sehr einfacher Art[1]) enthält eins, das nur in Zeichnung erhalten ist[2]), einen Ausschnitt aus einer Jagd gerade unseres Typus. Man möchte annehmen, daß es von einem Deckel stammt und das Gegenbild zu dem Quellwunder des anderen Blattes bildete. Aber auch in Rom selbst begegnet uns das gleiche Jagdmotiv zweimal auf Sarkophagen, die auch im übrigen stilistisch mit der Gruppe der Jagdsarkophage zusammengehen. Auf dem Deckel[3]) eines lateranensischen Sarkophages, der ländliche Szenen, (s. unten S. 90) links den guten Hirten, rechts eine Orantin enthält, ist links eine Treibjagd dargestellt, auf der von zwei, mit Chiton und dem Schulterkragen bekleideten Treibern und Hunden Hasen in ein links ausgespanntes Netz getrieben wer-

[1]) Le Blant, Sarcoph. chrét. de la Gaule, Pl. XIX, XXXVIII, XXXIX. Es sind dies sämtlich Sarkophage späten, lokalen aquitanischen Ursprungs.

[2]) Le Blant a. a. O. 68 Nr. 84.

[3]) Marucchi a. a. O. tav. XXIII 1. Lichtbild Seemann 75805.

den. Ein anderer Sarkophag im Lateran[1]) zeigt auf dem rechten Deckelbilde die Szene der Heimkehr mit der Jagdbeute. Alle Figuren tragen den Schulterkragen. Wer die christlichen Szenen des Sarkophagkastens betrachtet, wird bei den Soldaten, die Petrus gefangen nehmen, dasselbe Streben nach Darstellung charakteristischer Typen finden, das uns bei den Treibern der Jagdsarkophage aufgefallen ist.

In zwei anderen Fällen läßt sich leider nicht dieselbe Sicherheit gewinnen. Auf einem Deckel, der einem nicht zugehörigen geriefelten Sarkophage in der Badia di S. Pietro presso Ferentillo[2]) aufgesetzt ist, haben wir rechts einen Ausschnitt aus der Treibjagd, Jäger zu Pferde, einen Treiber mit Schulterkragen, als Gegenstück dazu links eine Mahlszene an einem Sigma. Das Jagdmahl nach der kalydonischen Jagd ist nicht gemeint, da Atalante fehlt. Da die Tischplatte abgesplittert ist, läßt sich auch nicht feststellen, ob sie etwa ein Stück erlegten Wildes enthielt und die Szene daher als ein reales, im Typus des mythologischen gebildetes Jagdmahl aufzufassen ist. Es ist aber auch zugleich der Typus der christlichen Mahlszenen. Leider fehlen Kennzeichen, Körbe mit Broten oder ein Fisch, die die christliche Interpretation sicher oder wahrscheinlich machen würden. Da solche aber auch auf sicher christlichen Darstellungen, z. B. Katakombengemälden, häufig fehlen, ist die christliche Bedeutung nicht ausgeschlossen. Es liegt bei den Mahlszenen der Sarkophagdeckelreliefs[3]) so, daß bei dem Fehlen zweifellos christlicher Details die christliche oder heidnische Auffassung sich mit Sicherheit nur aus dem als Gegenstück dienenden Relief ergibt, das in diesem Falle leider versagt.

Noch wichtiger wäre es, wenn das Mahl auf der linken Seite des Deckels, der auf dem Sarkophage in Bourges[4]) sitzt, sich als christlich erweisen ließe. Auch hier ist nicht das kalydonische Mahl gemeint, da sowohl Atalante wie der Eberkopf auf dem Tische fehlen. Auch bei einem

---

[1]) Marucchi a. a. O. tav. XXVI 1.

[2]) Phot. Moscioni Nr. 24017. Lichtbild Seemann 75800. Die Sarkophage von S. Pietro sind von Moscioni photographiert, aber noch nicht veröffentlicht; auch G. B. de Rossi, Bull. christ. 2. S. VI 1875, 155 ff. beschreibt sie nicht.

[3]) Vgl. z. B. ein Sarkophagdeckelrelief in der Galleria Lapidaria, Amelung Taf. 29, 160, ferner Mus. Chiaram., Amelung Taf. 38, 69, Taf. 42, 129, Taf. 47, 214; Dölger, Ichthys III Taf. LXII 1. Das. Taf. XLII 3 eine heidnische Mahlszene d. Slg. Borgia.

[4]) Espérandieu II 372, Nr. 1560.

profanen Jagdmahl würde man eine entsprechende Charakterisierung erwarten. Hier enthält der sauber gedeckte Tisch verschiedene Speisen oder Geräte, die nach der Abbildung bei Espérandieu nicht näher bestimmbar sind. Ein sicher christliches Symbol scheint zu fehlen. Man muß auch mit der Möglichkeit rechnen, daß die Besteller dieser Sarkophage absichtlich eine Form der Darstellung wünschten, die christlich gedeutet werden konnte, ohne eindeutig in diesem Sinne bestimmt zu sein. Darüber mögen Kundigere urteilen. Eine Deutung wäre in diesem Falle besonders erwünscht, weil der Deckel zu einem Sarkophage gehört, dessen Kasten mit einer Darstellung des besprochenen Jagdtypus geschmückt ist.

Wir müssen die Frage stellen, ob nicht auch Sarkophage, die diesen Jagdtypus als Hauptdarstellung hatten, von Christen gebraucht worden sind. Da wir die Jagdbilder auf den Deckeln unzweifelhaft christlicher Sarkophage haben, liegt diese Folgerung nahe. Sie wird dadurch noch mehr empfohlen, daß das Fragment Beil. 2, c in den Calixtuskatakomben und andere Fragmente[1]) in den Domitillakatakomben gefunden worden sind. Daß der schöne Sarkophag in Arles von demselben Friedhof wie die christlichen Sarkophage in Arles, denen er stilistisch aufs Nächste verwandt ist, stammt, ist wahrscheinlich. Sollten die genannten Stücke zufällig in die Katakomben hineingekommen sein? Die Verwendung dieser Darstellung durch einen Christen konnte unbedenklich sein, wenn der Deckel eine unzweifelhaft christliche Darstellung trug. Jedenfalls müssen wir mit der Möglichkeit rechnen, daß ein Teil der Sarkophage unsrer Gruppe von vornherein für Christen gedient hat, während auf der anderen Seite der Sarkophag im Konservatorenpalast ein sicheres Beispiel heidnischer Verwendung ist.

Über die Verbreitung der Jagdsarkophage dieses Typus und ihre Form muß noch ein Wort gesagt werden. Die meisten Beispiele bietet Rom. Die italienischen Exemplare außerhalb Roms stammen zweifellos von dort und sind, sowohl der Sarkophag in Pisa wie der in Neapel, wohl erst in nachantiker Zeit aus Rom oder Ostia fortgebracht worden. Für

[1]) Soviel mir bekannt ist, leider noch unpubliziert. Sie gehören zu mindestens einem, vielleicht aber zu mehreren Sarkophagen dieses Typus. Der geriefelte Sarkophag im Museo Capitolino (oben S. 64) ist in den Katakomben von S. Sebastiano gefunden worden.

die gallischen Exemplare besteht die gleiche Frage, wie bei den übrigen gallischen Sarkophagen des vierten Jahrhunderts, die mit den stadtrömischen stilistisch zusammengehen, ob sie sämtlich aus Rom exportiert oder von Zweigwerkstätten in Arles ausgeführt sind. Die gallischen Exemplare bilden nicht gegenüber den römischen eine durch besondere Eigentümlichkeiten sich abhebende Gruppe. Die Kastenform und die Deckelformen der Sarkophage sind rein römisch. Wie es keinen im Osten gefundenen oder östliche tektonische Form zeigenden Sarkophag gibt, der eine Jagddarstellung dieses Typus enthielte, so besitzt keiner der Sarkophage dieser Gruppe eine inhaltliche oder formale Eigentümlichkeit, die auf Beziehungen zu dem Osten wiese. Wir stehen bei dieser Gruppe so unbestreitbar wie selten auf westlichem Boden.

Wenn wir nach Denkmälern suchen, an die wir die neue Gruppe der Jagdsarkophage zeitlich und stilistisch anschließen können, so bieten sich zwei, auch untereinander nah verbundene Reihen von Reliefs dar, die christlichen Sarkophage mit der Darstellung des Durchzuges der Israeliten durch das rote Meer und die späten Reliefs vom Konstantinsbogen in Rom. Über die ersteren besitzen wir eine mustergültige Behandlung durch Erich Becker [1]), auf die ich für alle Einzelheiten verweise. Vergleichen wir römische oder gallische Exemplare dieser Sarkophage mit den am gleichen Orte gefundenen Jagdsarkophagen, so finden wir eine so weit gehende Übereinstimmung, sowohl in der ganzen Tendenz der realistisch und detailliert erzählenden Darstellung, wie in den Formen und Proportionen der Gestalten, den Typen der Köpfe und der Freude an kleinen Nebendingen, daß an dem Hervorgehen aus denselben Werkstätten nicht zu zweifeln ist. Bei den Israeliten finden wir auf einem Teile der Sarkophage auch die für die Jagdsarkophage so bezeichnende Tracht des Schulterkragens, die uns als Leitmotiv kei der Heranziehung weiteren Vergleichungsmaterials dienen wird. Becker hat auf die Verwendung antiker Figurentypen hingewiesen, die selbstverständlich ist, aber mit Recht Achtung vor der originalen Leistung der Schöpfung gefordert. Auch hier ist die Barbarisierung der klassischen Form mit einer Verlebendigung verbunden, die aus der Erdennähe dieser Kunstströmung stammt. Becker hat ferner zur Evidenz bewiesen, daß die Beliebtheit

[1]) Konstantin d. Große u. seine Zeit, Festgabe z. Konstantinsjubiläum 1913, herausg. von F. J. Dölger (19. Suppl. z. Röm. Quartalsschrift).

der Durchzugsreliefs auf ihrer symbolischen Bedeutung zur Feier des Sieges Konstantins über Maxentius beruhte. Eusebius (Kircheng. VIII, 9, 5) vergleicht ausdrücklich den Untergang des Maxentius und seiner Soldaten in den Fluten des Tiber mit dem Untergang Pharaos und seiner Macht im Meere. Daß diese Vergleichung alsbald nach dem Siege ausgesprochen und offiziell übernommen wurde, ist zweifellos. Ältere Sarkophage dieses Typus gibt es nicht; sie treten ebenso plötzlich auf wie die neuen Jagdsarkophage. Wie das zeitliche Auftreten und der Stil, so stimmen beide Gruppen auch in der Verwendung der rein römischen Sarkophagform und in der Verbreitung auf Rom und Gallien überein. Nur ein Exemplar der Durchzugsreliefs ist nach Spalato gekommen, eins der wenigen Beispiele römischen Imports nach dem sonst östlich beeinflußten Dalmatien. Als Parallele wäre etwa ein stadtrömischer Kindersarkophag[1]) in dem sonst ebenfalls östlich orientierten Ravenna zu nennen.

Der Zahl nach und auch durch die Qualität des besten Exemplars hat Gallien bei den Durchzugsreliefs den Vorrang vor Rom. Aber daraus Schlüsse zu ziehen, auch nur in der vorsichtig fragenden Form, wie Becker es tut, scheint mir unzulässig. Jeder Tag kann in Rom mehr und ebenso gute Exemplare zutage bringen. Wenn z. B. das Fragment Lancelotti in Rom nicht bekannt wäre, würde man von den Jagdsarkophagen wohl das Exemplar in Arles für das vorzüglichste erklären. Ganz ausgeschlossen ist eine Provenienz aus dem Osten. Abgesehen davon, daß die ganze Art der realistischen Erzählung samt ihrer Freude am Detail der Wirklichkeit dem Osten ganz fernsteht, sind die Formen der Durchzugssarkophage rein römisch. Seit F. Matz[2]) den Grundgegensatz von römischen und griechischen Sarkophagen in der tektonischen Form festgestellt hat, ist diese Fundamenterkenntnis durch alle weiteren Forschungen und Funde bestätigt worden. Daß Wulff[3]) sich darüber leichthin hinwegsetzen zu können glaubt, ist nur aus der Nichtbeachtung der Gesamtkunstgeschichte der antiken Sarkophage, von der die

[1]) Dütschke, Ravennat. Studien 143 ff.; Wulff, Altchristliche Kunst 102 Abb. 81.

[2]) Arch. Zeit. 30, 1872, 11 ff.; Altmann, Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage 86 ff.

[3]) Repertorium f. Kunstwiss. XXXIV 1911, 305.

der christlichen nur ein Teil ist, zu erklären. Dieser Irrtum war verhängnisvoll, da fast alle Anschauungen Wulffs [1]) über die Geschichte der christlichen Sarkophage, die übrigens nicht mit der Geschichte der auf ihnen dargestellten Erzählungen identisch ist, darauf beruhten. Seine alexandrinischen und antiochenischen Gruppen sind Konstruktionen [2]), die der Kritik schwerlich standhalten werden.

Es bliebe die Frage, ob etwa der Typus in Arles entstanden und von dort nach Rom übertragen worden sei. Diese Frage kann nicht für eine oder einige Gruppen von Sarkophagen gesondert gestellt werden, sondern nur für ihre Gesamtheit. Mit dem Siege Konstantins beginnt in Rom eine ganz neue Entwicklung der Sarkophagplastik, die uns außerdem in Gallien entgegentritt. Es erforderte eine sehr weit ausgreifende Untersuchung, um die Möglichkeit, daß Arles hier der gebende Teil gewesen sei, nach allen Richtungen zu erörtern. Nur einige Bemerkungen mögen ihre Unwahrscheinlichkeit darlegen. In Gallien finden sich aus dem ersten bis zum dritten Jahrhundert einzelne importierte stadtrömische und östliche Sarkophage [3]), gelegentlich auch lokale Nachbildungen. Von größeren gallischen Sarkophagwerkstätten oder einer gallischen Tradition in diesen Jahrhunderten ist keine Spur vorhanden. Ganz plötzlich treten dann im vierten Jahrhundert [4]) die großen Reihen christlicher Sarkophage auf, mit denen, wie wir gesehen haben, auch unsere Jagdsarkophage in Verbindung stehen. Anders in Rom. Wenn auch mit Konstantin eine neue Kunstströmung mit zum Teil neuen Motiven beginnt, so knüpft diese doch an die Tradition der stadtrömischen Sarkophagwerkstätten an. Rein römisch sind hier wie in Gallien die

[1]) Altchristliche Kunst 100 ff.

[2]) Vgl. Wilpert, Zeitschrift f. kathol. Theologie XLV 1921, 337 ff.

[3]) Stadtrömisch z. B. der Jagdsarkophag in Reims, Espérandieu V 28 ff. Nr. 3677; griechisch z. B. der Hippolytossarkophag in Arles a. a. O. I 109 ff. Nr. 133; lokales Werk unter griechischem Einfluß z. B. ein Sarkophag in Arles a. a. O. I 138 Nr. 170. Nach Form und Stil östlich, aber wohl in Gallien gearbeitet ist auch der berühmte christliche Sarkophag von La Gayole, a. a. O. I 40 Nr. 40. Die in Gallien gefundenen Sarkophage bedürften ebenso wie die oberitalischen, dalmatinischen, pannonischen und germanischen einer Sonderbearbeitung, die voraussichtlich zu einer Scheidung der stadtrömischen, östlichen und oberitalienischen Einflüsse führen und sowohl die Erkenntnis der betreffenden Provinzialkunst wie ihrer Quellen fördern würde.

[4]) v. Sybel, Christl. Ant. II 208.

Formen der Sarkophage; selbst die Säulensarkophage lassen sich, wie ich an anderer Stelle nachzuweisen versuchen werde, als stadtrömische Fortbildungen ursprünglich östlicher Formen erkennen. Bei dieser Sachlage kommt, wofür auch alle allgemeinen Wahrscheinlichkeitsgründe sprechen, ernsthaft nur die Möglichkeit römischen Einflusses auf Gallien in Frage, und es wäre, wie schon oben gesagt wurde, nur zu prüfen, ob die Mehrzahl der Sarkophage aus Rom exportiert ist, oder ob sich Filialen der römischen Werkstätten in Gallien aufgetan haben[1]). In dem Sonderfalle der Durchzugsreliefs wäre es vollends eine merkwürdige Verwicklung, wenn eine Darstellung eines in Rom erfolgten und in Rom gefeierten Sieges auf römischen und gallischen Monumenten von Gallien ausgegangen sein sollte, während es umgekehrt wohl begreiflich ist, daß man nach Gallien und namentlich nach Arles sich Darstellungen jenes entscheidenden Sieges Konstantins kommen ließ[2]).

Sowohl die Durchzugsreliefs wie die Jagdreliefs sind aufs Nächste den konstantinischen Reliefs am Konstantinsbogen verwandt. Diese Reliefs bilden nach wie vor einen Markstein für die Kunstgeschichte des vierten Jahrhunderts dank ihrer in oder um das Jahr 315 festzulegenden Datierung, ähnlich wie für die weitere Entwicklung der in das Jahr 359 datierte Sarkophag des Junius Bassus, allerdings nicht für die Gesamtkunst dieser Zeit[3]), die in der statuarischen Plastik, im Elfenbeinrelief und in anderen Gattungen noch wesentlich klassischere Traditionen pflegte, wohl aber für die Geschichte des dekorativen Reliefs, das der Zahl seiner Werke nach die anderen Richtungen wohl überboten hat. Die Versuche, die Datierung dieser Reliefs zu erschüttern, die Wace und Frothingham gemacht haben[4]), sind gescheitert. Die von Wace vorgeschlagene Teilung der Reliefs in zwei zeitlich getrennte Gruppen ist durch die sorgfältigen Beobachtungen Frothinghams[5]), nach denen alle Reliefs, wenn

---

[1]) Sicher ist der örtliche Ursprung bis jetzt nur bei den späten aquitanischen Sarkophagen; vgl. dazu v. Sybel II 216 f.; Wulff, Altchristl. Kunst 125 und zuletzt Espérandieu, Beaux Arts I 1923, 41 ff.

[2]) v. Sybel, Christl. Ant. II 191.

[3]) Hülsen, R. M. XVII 1902, 328; v. Sybel, Christliche Antike II 185.

[4]) Papers, Brit. school of Rome V 270 ff.; A. J. A. XVI 1912, 368 ff.; XVII 1913, 487 ff.

[5]) Vgl. die von Leufkens i. d. Festschrift 'Konstantin d. Gr.' (vgl. S. 72 Anm. 1) zitierten Beobachtungen von Bunsen und Nibby.

auch von verschiedenen Händen, so doch in gleicher Technik in situ an dem aufgebauten Mauerwerk des Bogens ausgeführt worden sind, widerlegt worden. Aber auch Frothinghams eigene Theorie über die Vorgeschichte des Bogens hat sich zum Glück für jede methodische Betrachtung als nicht stichhaltig erwiesen; denn wenn auf einem notorisch dem Konstantin für seinen Sieg über Maxentius geweihten Monumente das Relief eines Sieges an einer Flußbrücke nicht eine Darstellung der Schlacht am Pons Milvius wäre, könnten wir getrost alle weiteren Interpretationen aufgeben.

Daß Frothinghams, wie alle seine Beobachtungen des Sachbestandes, dankenswerte Feststellung über die besondere Einsetzung der Kaiserköpfe [1]) nicht die Annahme einer früheren Entstehung nötig macht, hat schon Delbrück (Arch. Anz. 1914, 186)[2]) bemerkt. Gerade, weil die Friese am Bogen selbst ausgearbeitet wurden, lag es nahe, die Kaiserköpfe im Atelier besonders ausführen zu lassen. Ebenso wenig stichhaltig sind die philologischen und staatsrechtlichen Bedenken, die Frothingham erhoben hat. Ich kann hier auf die gute Widerlegung durch Grossi-Gondi, L'Arco di Constantino[2] (Rom, 1913), verweisen. Frothingham glaubte die Worte t r i u m p h i s i n s i g n e m, mit denen der a r c u s in der Inschrift bezeichnet wird, mit „ausgezeichnet durch Triumphe" übersetzen und daraus auf frühere Triumphe, denen der Bogen gedient habe, schließen zu müssen. Wenn die Worte, was mir angesichts der umständlichen und gekünstelten Fassung der Inschrift möglich scheint, nicht einfach eine preziöse Umschreibung des Wortes t r i u m p h a l i s sind, so scheint mir Grossi-Gondis Auffassung von t r i u m p h i s als Darstellungen von Triumphen das Richtige zu treffen. Daß etwaige Bedenken des Senats gegen einen Triumph über einen Gegenkaiser im Sinne des alten, aus der Handhabung der Republik abstrahierten römischen Staatsrechtes gegenüber dem Befehl des Siegers einfach zurücktreten mußten, ist selbstverständlich. Allerdings war die Vorstellung der Notwendigkeit eines „bellum iustum" auch im vierten Jahrhundert noch lebendig, wie außer der Inschrift des Konstantinsbogens der Tadel des Ammianus Marcellinus

[1]) Die abgeschlagenen Kaiserköpfe könnten von Lorenzino de Medici entfernt worden sein (Lanciani, Ruins and excavations of ancient Rome 194).

[2]) Gegen Frothinghams Theorie über die Medaillons (A. J. A. XIX 1 ff.; 367 ff.) vgl. jetzt K. Lehmann-Hartleben, R. M. XXXV 1920, 143 Anm. 1.

(XVI 10) über die Errichtung von Triumphbögen in Gallien durch Constantius beweist. Es galt in solchen Fällen für den Senat nicht etwa den Triumph abzulehnen, sondern eine ihn rechtlich begründende Formel zu finden. Auf welchem Wege das geschah, lehrt die Inschrift des Konstantinsbogens, auf der die iusta arma nur den bellum iustum bedeuten können. Zu seiner Rechtfertigung genügte nicht der Begriff der Befreiung von einer factio, der durch die Worte de omni eius factione in Verbindung mit der Aufschrift liberatori urbis doch wohl auf die entsprechende Äußerung der 'Res gestae Divi Augusti' anspielt oder traditionell mit ihr zusammenhängt, sondern es wurde dazu der nicht römische, sondern griechische Begriff der Ehrung für die Befreiung vom Tyrannen (Usurpator) herangezogen, was vermutlich in diesem Falle nicht zum ersten Male geschehen sein wird.

Die zeitgenössischen Reliefs vom Konstantinsbogen bedürften wegen ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung einer guten, auch Detailaufnahmen enthaltenden Veröffentlichung und einer erschöpfenden historischen und antiquarischen Interpretation[1]). Hier können nur einige vorläufige, allgemeine Bemerkungen Platz finden. Die Kunstart der Reliefs ist vom Standpunkte der klassischen antiken Kunst aus barbarisch. Wären sie aus ihrem Zusammenhange losgelöst und ohne Herkunftsangabe erhalten, würde man sie wohl als Provinzialkunst bezeichnet haben. Wenn man vor dem Original oder auf Photographien mit dem Blick gleichzeitig die vollendet klassischen Formen der Hadrianischen Tondi umfaßt, so empfindet man Reliefs und Tondi als zwei verschiedene Welten und den Abstand zwischen ihnen als ungeheuer. Aber dieses Nebeneinander hatte zur Folge, daß man an den konstantinischen Reliefs lange Zeit nun das Negative, den Mangel klassischer Form und das kindliche Ungeschick sah. Was anfangs von einem der Jagdsarkophage gesagt wurde, gilt auch hier:

[1]) Recht gut, aber zu klein sind die Abbildungen bei Wace a. a. O. Pl. XXXV—XXXVII; Brunn-Bruckmann Taf. 500 gibt zwei der Reliefs ausgezeichnet wieder. Details vom oberen Rande, namentlich Köpfe, erscheinen gut auf den Abbildungen der hadrianischen Jagdmedaillons Brunn-Bruckmann Taf. 555, 559, 560 u. 565. Die ganze Serie auch bei Leufkens a. a. O. Taf. V und VI. — Während des Druckes erscheint die zum ersten Male die Seitenfriese in ihrem vollen Umfange, d. h. samt den auf die Vorderseite umbiegenden Teilen, umfassende und die gesamten Friese deutende Untersuchung von Wilpert, Bull. com. 1922, 13 ff.

Wären die Reliefs irgendwo in der Provinz gefunden worden, so würde man an ihnen wohl schon früher auch nach den positiven Werten gesucht haben, die ihre Primitivität neben der nicht zu leugnenden Ferne vom Klassischen enthält. Daß Winckelmann nur die letztere sah, war selbstverständlich [1]). Heute liegt es uns aus dem Erleben der Gegenwart nahe, im Kindlichen und Barbarischen den Ausdruck eines „Kunstwollens" zu erkennen, das wir neben dem Klassischen schätzen können, ohne es zu bewundern oder gar in den Fehler zu verfallen, es etwa gleich oder gar höher als jenes zu bewerten.

Der Reliefstil der konstantinischen Friese ist ein Ergebnis der rückläufigen Entwicklung, die man schon an älteren provinzialen Werken und primitiven Gebilden aller Zeiten verfolgen kann [2]). An Stelle der plastischen Rundung herrscht das Bestreben, möglichst große Teile der Figuren in einem flachen Relief auszubreiten, dessen Silhouette kantig umschnitten und von dem zurückliegenden Grunde erhoben wird. In dem Hineinpressen der Bewegungen in bestimmte Axen sind Gesetze wirksam, die sich bei Kinderzeichnungen und allen nicht griechischen oder nicht auf der griechischen Kunst beruhenden Kulturen aufweisen lassen. H. Schäfer hat in seiner Analyse der ägyptischen Zeichenkunst [3]) bereits auf eine Parallele zum Konstantinsbogen hingewiesen. Natürlich erscheinen diese Formen hier nicht rein, sondern in Verbindung mit klassischen Traditionen. Die Betonung der Vorderansicht in den Repräsentationsszenen entspricht einer allgemein spätantiken Entwicklung, die gegenüber dem Relief der Ägypter, Mesopotamier und Griechen etwas grundsätzlich Neues bedeutet und in das Mittelalter hinüberführt. Auch die verschiedenen Größenverhältnisse der Figuren gehören zu den allgemeinen Erscheinungen der Spätantike, die hierin unter orientalischem Einfluße zu stehen scheint; in diesem besonderen Falle paßt die Hervorhebung der Hauptfiguren durch ihre Größe vorzüglich zu dem primitiven Wesen der Reliefs.

Naiv, aber ausdrucksvoll sind die Gebärden der Volksmenge, die die Gaben des Kaisers empfangen. Kräftig stoßen die Krieger Konstantins

[1]) Gesch. d. Kunst 12, 2 § 1 (der Ausgabe von Meyer u. Schulze).

[2]) Vgl. Arch. Jahrb. XXXVII 1922, 17 f. Bekannt ist die Analyse durch Riegl, Späträm. Kunstindustrie 46 ff., der seiner ganzen Tendenz nach die Rückbildung im Sinne allgemeiner primitiver Kunst nicht genügend betont hat.

[3]) Von ägyptischer Kunst [2] 184, Taf. 33; vgl. Dibelius a. a. O. 92.

auf die in den Tiber stürzenden Scharen des Maxentius ein. Das sind keine lahm gewordenen Motive alter Tradition. Denn das Überraschende an diesen Reliefs ist eben die Tatsache, daß sie aus der Anschauung der Wirklichkeit neu gestaltet sind. Man sollte an sich in dieser Spätzeit nicht mehr erwarten als eine rohe Kopie traditioneller Triumphalbilder, etwa von der Traians- oder Marcussäule. Wenn nichts anderes vorläge, als daß solche Vorlagen in einen barbarischen Stil umgesetzt wären, so wäre ihre Betrachtung schnell erledigt. Aber es zeigt sich die höchst bemerkenswerte Erscheinung, daß hier gleichzeitig mit dem naiven Stil ganz neue, ebenfalls in Manchem naive, aber eigenartige und auch nicht ohne Eindruck bleibende Kompositionen vorliegen.

Die Schilderung der Ereignisse ist außerordentlich lebendig. Mit der Erzählungsfreude des Chronisten wird ausführlich mit einer Fülle von Figuren die Handlung dargestellt. Kleine anekdotische Züge, wie die Gestalt des einzelnen kleinen Kriegers vor der Stadtmauer auf dem Belagerungsbilde, tragen zur Belebung bei. Sichtliche Freude hat es dem Künstler gemacht, die Auszahlungsszenen auf dem Kongiariumsrelief jedes Mal anders zu variieren. Deutlich wird mit allen Einzelzügen das Lokal angegeben, so daß wir z. B. die Rednerbühne bei der Rede des Kaisers an das Volk danach rekonstruieren können. Mit liebevoller Sorgfalt sind alle Details der Tracht und Bewaffnung wiedergegeben. Endlich sind die Volks- und Soldatentypen interessant. Es sind keine sich stereotyp wiederholenden, schlecht kopierten klassischen Idealköpfe, sondern bei allem Ungeschick lebensvolle und charakteristische Typen. Das Streben nach dem Charakteristischem überwiegt das Bedürfnis nach dem Schönen. Dieses den Reliefstil des ganzen vierten Jahrhunderts beherrschende Streben ist offenbar nicht nur einem primitiven Empfinden, das ja auch häufig eine karikierende Charakteristik liebt, entsprungen, sondern einer Übersättigung und Abkehr von den in den vorangehenden Jahrhunderten immer lebloser wiederholten klassischen Idealtypen[1]). Es führt vielfach geradezu zum Hässlichen.

[1]) Wenn es erlaubt ist Kleines mit Großem zu vergleichen, sei als Parallele die Abwendung von der kultivierten Zierlichkeit und dem erstarrten Lächeln der spätarchaischen Kunst zu der urwüchsigen Kraft und der mitunter das Häßliche suchenden Derbheit in der Kunst von Olympia genannt, die von dem Safte des peloponnesischen Volkstums genährt ist. Auch in der Gegenwart

Es bedarf kaum einer Ausführung, daß die skizzierten Eigentümlichkeiten dieser Reliefs genau die gleichen sind, wie die der Jagd- und der Durchzugssarkophage[1]). Man braucht nur etwa die barbarischen Jäger der Bärenjagd auf dem Fragment Lancelotti (Beil. 2, a) mit den zustoßenden Barbaren unter den konstantinischen Soldaten auf dem Schlachtrelief zu vergleichen, um die Übereinstimmung des Stils zu erkennen. Die Komposition der ganzen Bilder ist übereinstimmend, die Erzählungsart, die Freude am Detail, die Charakteristik der Gesichtstypen. Auch die Tracht des Schulterkragens kehrt unter der Volksmenge der Kongiariumsszene bei einigen Erwachsenen und einem Knaben wieder. Die Unterschiede sind nicht größer als zwischen verschiedenen Sarkophagexemplaren. Wir werden die Jagdsarkophage mit Ausnahme einiger später zu datierender Exemplare in dieselbe Zeil versetzen müssen und haben keinen Grund, irgend ein Exemplar der Jagd- oder der Durchzugssarkophage früher zu datieren.

L. v. Sybel (Christliche Antike II 191) dachte sich das Verhältnis zwischen den Bogenreliefs und den Durchzugssarkophagen so, daß die letzteren von jenen inspiriert seien. Dagegen hat Becker[2]) mit Recht eingewandt, daß es unter den Sarkophagen Exemplare gibt, die den Reliefs des Bogens in der Qualität der Arbeit überlegen sind. Es ist vielleicht nicht gerade die beste von mehreren gleichzeitig arbeitenden Werkstätten gewesen, der die Ausführung der nicht auf nahe Ansicht berechneten Reliefs des Bogens übertragen worden ist. Aber wir werden schwerlich die Erfindung der Kompositionen in einer Reliefwerkstätte überhaupt zu suchen haben, sondern in Vorlagen, für deren Entstehung eine vielhundertjährige, lebendige und produktive Tradition vorhanden war.

Wenn man sich das Bild des antiken Rom zu vergegenwärtigen sucht, so wird man als eine der charakteristischsten Erscheinungen sich die Fülle einer Gattung von Kunstwerken vorstellen müssen, von denen uns kein Stück im Original erhalten ist. Es sind die bildlichen Darstellungen von Kriegszügen, die zur Feier der Triumphe hergestellt wurden, von

---

erleben wir den Kult des Charakteristischen und Häßlichen als eine Reaktionserscheinung.

[1]) Für diese vgl. v. Sybel, Christliche Antike II 191 und Becker a. a. O. 186 ff.

[2]) a. a. O. 187.

Gladiatorenspielen, Tierhetzen und sonstigen bemerkenswerten Ereignissen des öffentlichen Lebens. Es waren Gemälde, oft großen Umfangs, die schnell hergestellt wurden, oft für einen ephemeren Zweck, von denen aber viele lange Zeiten überdauert haben mögen. Den größten Teil der Schriftquellen dafür hat Raoul-Rochette, Peintures antiques inédites 298 ff. zusammengestellt; einige Nachträge für die Spätzeit hat Burckhardt, Zeit Konstantins des Großen 309 f. gegeben (vgl. Friedländer, Sittengeschichte III[9] 50 ff.). Die ältesten Triumphalgemälde, die die Quelle des Plinius XXXV 4, 7 nachweisen konnte, waren im Jahre 262 v. Chr. für den Triumph des M. Valerius Maximus Messala hergestellt. Aber die Institution ist so fest mit der des Triumphes verbunden, dass wir sie unbedenklich weit zurückdatieren können. Sie wird so alt sein wie der Triumph selbst und letzten Endes wie dieser auf etruskische Tradition zurückgehen. Dort finden wir ja schon früh eine den Griechen fremde realistische Darstellung bestimmter Ereignisse, wie z. B. von Wettkämpfen in dem Stackelbergschen Grabe (Weege, Arch. Jahrb. XXXI 1916, 10 ff.). Es mag die Darstellung von Spielen sein, die beim Leichenbegängnis zu Ehren des Toten gegeben wurden. (Weege, a. a. O. 137). Wir werden an dieses etruskische Bild erinnert, wenn wir uns die römische Sitte vergegenwärtigen, die Gladiatorenspiele, die bei der Totenfeier veranstaltet wurden, im Bilde festzuhalten (Raoul-Rochette a. a. O. 326 ff.). Auch diese Gepflogenheit wird, wenn auch durch Campanien vermittelt, ihren letzten Ursprung in einer etruskischen Sitte haben[1]).

Die Nachrichten über die realistische Darstellungsweise der Triumphalbilder von dem Triumph des Messala bis zu dem des Titus zeigen uns, daß hier eine Tradition und eine Form vorliegt, für die es in der hellenistischen Kunst, wo ja auch der entsprechende Anlaß fehlte, schlechterdings keine Parallele gibt. Es waren chronistische Erzählungen ganzer Feldzüge, auf denen die realistische Schilderung der Örtlichkeit eine große Rolle spielte. Ein höchst merkwürdiges Werk muß das Bild des Gastmahls gewesen sein, das die Stadt Benevent dem siegreichen Heere des Tiberius Gracchus gab (Livius XXIV 16). Man kann sich die Darstellungen nach den erhaltenen Beschreibungen gar nicht anders ausgeführt denken als

[1]) Friedländer, Sittengeschichte[9] 50, Anm. 4 u. 5.

unter sehr viel weiter gehender Berücksichtigung der Landschaft, als es in der hellenistischen Kunst üblich war, und wenn neuerdings wieder H. Diepolder[1]) die unbeschränkte Beherrschung des Raumes, wie sie uns auf den vatikanischen Odysseelandschaften entgegentritt, als eine auf römischem Boden erfolgte Neuerung ansieht, so war die Disposition für eine solche eben in den Triumphalbildern gegeben, für die wir auch die kontinuierliche Darstellung voraussetzen müssen. Handelte es sich bei ihnen doch um eine Gattung, von der zur Zeit der Entstehung jener Landschaften eine mindestens über zweihundertjährige, äußerst produktive Entwicklung vorlag. In der Kaiserzeit setzte sich diese Sitte fort. Die Beschreibung der malerischen Darstellung des jüdischen Krieges beim Triumph des Titus (Josephus VII 17) lehrt, daß sie genau die gleiche war wie auf der Traianssäule. Die Idee, das gemalte Bild als rotulus auf der Säule aufzurollen und ins Relief zu übersetzen, hat uns hier und auf der Traianssäule zufällig eine Vorstellung von den gemalten Triumphalbildern erhalten. Die hier sich findende Kompositionsweise werden wir schon für die vorangehenden Jahrhunderte vorauszusetzen haben. Auf diesen Triumphalbildern haben sich bestimmte Typen der Siegesdarstellungen entwickelt (vgl. Arch. Jahrb. XXXVII 1922, 17 f.) und andererseits haben sich das Bedürfnis und die Fähigkeit erhalten, die geschichtlichen Ereignisse in ihrer einmaligen Wirklichkeit unter Angabe der Lokalität, der Bewaffnung, der Völkertypen wiederzugeben. Wie sich auf der Traianssäule und auf der Marcussäule Typentradition und realistische Beobachtung mischen, bedarf noch der näheren Untersuchung. Aus dem dritten Jahrhundert ist uns eine Umsetzung der von Herodian III 9, 21 bezeugten Triumphalgemälde ins Relief auf dem Bogen des Septimius Severus erhalten. Noch später ist uns von Maximinus (Script. hist. Aug., Maximinus 12) überliefert, daß er Bilder 'ut erat bellum ipsum gestum', anfertigen und vor der Kurie aufstellen ließ 'ut facta eius pictura loqueretur'. Das ist ja der Zweck aller dieser Darstellungen, eine populäre Bilderchronik zu sein, vergleichbar den Kriegsbilderbogen unsrer Zeiten. Eine Wandlung hat sich wohl nur in dem Sinne vollzogen, daß der ursprünglich durch den Triumph gegebene votivische Charakter der Bilder sich allmählich verlor. Es ist sicherlich nur ein Zufall, an dem die dürftigere

[1]) Untersuchungen zur Komposition der römisch-campanischen Wandgemälde, Münchner Diss. 1922 (Auszug).

Überlieferung schuld ist, daß uns nicht mehr Erwähnungen von Triumphalgemälden aus der Spätzeit überliefert sind. Gehalten hat sich die Tradition jedenfalls bis zum Ausgang der römischen Antike.

Einige zufällige Erwähnungen zeigen uns, daß die Bilder von Spielen und Tierhetzen im dritten Jahrhundert nicht nur fortdauerten, sondern ungeheure Dimensionen annahmen. Script. hist. Aug., Probus 19, 3 schildert uns die Sitte der s i l v a e , bei denen zwecks realistischer Inszenierung der Tierhetzen der ganze Zirkus in einen Wald verwandelt wurde. Von einer solchen s i l v a des Gordian existierte ein Gemälde (a. a. O., Gordian III 6), auf dem 1320 Tiere[1]) gemalt waren. Es muß ein Fries von riesenhafter Ausdehnung gewesen sein. A. a. O. Carus 19 werden die Gemälde von Spielen des Carus erwähnt.

Aber auch andere zeitgenössische Ereignisse wurden der Darstellung im Gemälde gewürdigt. Pescennius Niger (a. a. O. Pescennius 6) ließ sich darstellen, wie er der Isis Opfer bringt. Eusebius (Vita Const. IV 7) wird bei der Beschreibung eines Empfanges fremder Gesandter, die Gaben ihres Landes als Geschenk bringen, bei der er die Eigentümlichkeiten der Tracht, der Typen und der Farben hervorhebt, an ein Gemälde erinnert. Die Darstellungen von Staatsaktionen auf den trajanischen Schranken der Rostra und auf dem Bogen von Benevent werden auf derartige Gemälde zurückgehen. Bei der Jagdleidenschaft der Kaiser dürfen wir annehmen, daß auch bemerkenswerte Jagden im Bilde festgehalten wurden und zwar in der realistischen Form der Triumphalgemälde. Daß die Reliefs mit den Jagdabenteuern Hadrians rein griechischen Stil zeigen, beruht auf dem persönlichen Geschmack des Kaisers.

Diese ganze Triumphalmalerei mit Verwandtem war, ihrem Zwecke entsprechend, eine ausgesprochen volkstümliche Kunst. Sie sollte auf das Volk wirken und ihm erzählen. Es war eine Kunstform, in der sich altrömische Tradition kraft der Institutionen, mit denen sie zusammenhing, neben der klassischen Kunst am Leben erhielt. Die klassizistischen Strömungen des zweiten und dritten Jahrhunderts werden dazu beigetragen haben, sie zu einer Volkskunst herabzudrücken, ohne sie unterdrücken zu können.

Es kann angesichts dieser Kunstströmung nicht zweifelhaft sein, wo wir die Vorlagen für die Reliefs vom Konstantinsbogen zu suchen

[1]) Vgl. Daremberg-Saglio s. v. venatio 709.

haben. Es sind die Gemälde, die zum Siege des Kaisers hergestellt wurden. Sie enthielten Darstellungen des letzten Feldzuges, sowie auch früherer Ereignisse und der Gnadenakte, die der Kaiser im Anschluß an seinen Sieg vollzogen hatte. Außer den Bildern, die beim Triumph getragen wurden, hat man wohl auch regelmäßig Bilder des Triumphzuges selbst nachträglich hergestellt. Ausschnitte von solchen sind ja auf den Reliefs am Titusbogen erhalten. Für den Konstantinsbogen ist erst noch eine nähere Einzelinterpretation der Friese erforderlich. Es ist übrigens für diese Erklärung der Vorlagen unerheblich, ob sie tatsächlich bei einem regulären Triumphzuge vorgeführt oder nur im Anschluß an den Sieg während des Aufenthalts des Kaisers in Rom öffentlich aufgestellt worden sind.

Zu diesen Siegesgemälden gehörte auch das Bild des Durchzugs der Israeliten durch das rote Meer. Die Vergleichung des Sieges am Pons Milvius mit jenem alttestamentlichen Ereignis, die uns Eusebius erhalten hat, ist wahrscheinlich sofort nach dem Siege in christlichen Kreisen mündlich, wahrscheinlich in poetischer Form, geprägt worden. Beide Gemälde sind vermutlich als Pendants geschaffen worden. Die Parallele mit einem mythischen Ereignis ist ein hellenistischer Gedanke — man braucht nur an die Siegesdarstellungen der Attaliden zu erinnern —, der Stoff ist jüdisch-christlich, die Ausführung römisch.

Ein weiteres Stück von diesen konstantinischen Gemäldereihen, die noch manches uns Unbekannte enthalten haben mögen, können wir aus den Jagdsarkophagen rekonstruieren. Es wird den Kaiser selbst, umgeben von Begleitern und Scharen von Treibern, auf mehreren Jagdabenteuern dargestellt haben. Ob die literarische Überlieferung etwas von dem Kaiser als Jäger berichtet, ist mir nicht bekannt. Daß wir bei

---

[1]) Weder Strzygowski (Orient oder Rom 3 ff.) noch Wulff, Altchristliche Kunst 160 ff. haben dieser nationalrömischen Kunst Beachtung geschenkt und vielmehr (wie auch Kinch, L'arc de Galère 12) für spätrömische Siegesdarstellungen an die Parallele assyrischer Reliefs erinnert. Die assyrischen Reliefs mit der Darstellung von Kriegszügen bieten tatsächlich eine ganze Reihe von Parallelen, ohne daß zwischen ihnen ein Zusammenhang bestehen könnte. Wenn man auf der einen Seite eine ununterbrochene Tradition von mindestens über einem halben Jahrtausend Dauer und auf der anderen Seite eine fast tausendjährige Unterbrechung hat, kann es nicht fraglich sein, wo die Anknüpfung zu suchen ist.

der Persönlichkeit Konstantins und der Richtung der Zeit diese Leidenschaft voraussetzen können, bedarf keiner Ausführung. Aber wir besitzen dafür noch ein unzweifelhaftes monumentales Zeugnis in den Rundmedaillons des Bogens. Daß man etwa sinnlos, ohne persönliche Beziehung, nur als Dekoration die hadrianischen Reliefs nach Umarbeitung eines Teils der Köpfe in die Attika eingebaut hätte, hieße dieser Epoche zu Geringes zutrauen. Das wäre allenfalls hundert Jahre später möglich. Wenn der Bogen neben den Kriegstaten den Kaiser als Jäger feiert, so können wir annehmen, daß das seinem besonderen Wunsche entsprach, und daß er auch bei den Gemälden, die er nach seinem Siege ausführen ließ, die Jagderfolge neben den kriegerischen zum Ausdruck bringen ließ. Das wird auf dem Gemälde geschehen sein, dessen Nachwirkung wir auf den Jagdsarkophagen kennen lernen, während man an dem Bogen stattdessen die schönen Medaillons Hadrians anbrachte[1]). Die Darstellung knüpfte an eine ältere Tradition römischer Darstellungen von Kaiserjagden an, von der uns der sogenannte Caracallasarkophag in der Ny Carlsberg Glyptotek[2]) ein Beispiel erhalten hat, bildete sie aber im Sinne der neuen volkstümlichen Kunstrichtung ganz neuartig um.

Um die Eigenart dieser Malerei und der sie kopierenden Reliefkunst richtig einschätzen zu können, müssen wir einen Blick auf gegensätzliche und verwandte Strömungen in dem Rom des vierten Jahrhunderts werfen. Es läßt sich kaum ein stärkerer Gegensatz denken als der zwischen dem Relief der Schlacht am Pons Milvius auf dem Bogen und der Darstellung, mit der Konstantin seinen Sieg über Licinius „*ἐν ὑψηλοτάτῳ πίνακι πρὸ τῶν βασιλικῶν προθύρων ἀνακειμένῳ*" (Eusebius, Vita Const. III 3) verherrlichte. Dort war der Feind in Gestalt eines Drachens gebildet. „*δρά-*

---

[1]) Über diese zuletzt K. Lehmann-Hartleben, R. M. XXXV 1920, 143 ff. Eine vorkonstantinische zweite Verwendung scheint mir nicht beweisbar (zu den Porträts vgl. oben S. 63 Anm. 4).

[2]) Vgl. oben S. 60 Anm. 5. Ich kenne den Sarkophag nicht im Original. Ist die Übereinstimmung mit dem Porträt Caracallas so groß, wie sie nach Abbildungen scheint, so ist mit Rücksicht darauf, daß hier das übliche Schema der Jagdsarkophage durch ein Motiv einer zeitgenössischen Darstellung, wahrscheinlich einer Kaiserjagd, unterbrochen wird, die Annahmen nicht zu kühn, daß auf dem Sarkophage der Kaiser wirklich gemeint ist.

[3]) Wahrscheinlich des lateranensischen Palastes; vgl. Dölger, Festschrift z. Konstantinsjub. 423 Anm. 2.

κοντα γὰρ αὐιὸν καὶ σκόλιον ὄφιν ἐν προφητῶν Θεοῦ βίβλοις ἀνηγόρευε τὰ λόγια. διὸ καὶ βασιλεὺς ὑπὸ τοῖς αὐτοῦ τε καὶ τῶν αὐτοῦ παίδων ποσὶ βέλει πεπαρμένον κατὰ μέσου τοῦ κύτους βυθοῖς τε θαλάττης ἀπερριμμένον διὰ τῆς κηροχύτου γραφῆς ἐδείκνυε τοῖς πᾶσιν τὸν δράκοντα. Über dem Haupte des Kaisers schwebte das Zeichen des Heils. Im oberen Teil des Bildes haben wir uns den Kaiser und seine Söhne, wahrscheinlich auf galoppierenden Pferden, den Kaiser selbst mit triumphierender Gebärde der Rechten, zu denken. Darunter windet sich der vom Geschoß getroffene Drache. Unten war irgendwie das *βύθος θαλάττης* angedeutet. Ein Nachklang dieses enkaustischen Gemäldes ist uns auf einem nur in einem Exemplar in Paris erhaltenen Goldmedaillon Constantius' II. (Abb. 1)[1]) überliefert. Auf dem Revers, der die Umschrift D e b e l l a t o r i h o s t i u m hat, erscheint der Kaiser zu Roß in dem zu erwartenden Typus; unter ihm der sich windende Drache, dessen Hals von einem abgebrochenen Geschoß durchbohrt ist. Die Darstellung ist rein symbolisch. Kein Gedanke an ein reales Kampfbild, gar mit Wiedergabe der Örtlichkeit. Es ist überhaupt keine Handlung dargestellt, sondern der Triumph des Kaisers über den in Gestalt des Drachens dargestellten bösen Feind. Die Auffassung des Sieges ist die des Christentums. Während auf dem Bilde des Durchzugs der Israeliten eine Erzählung des Alten Testaments im römischen Chronikstil illustriert war, herrscht hier die wirklichkeitsferne, der Idee zugewandte Kunst des Orients. Das Bild bedeutet einen in der offiziellen römischen Siegesdarstellung lange vorbereiteten Sieg der orientalischen Auffassung (vgl. Arch. Jahrb. XXXVII 1922, 33).

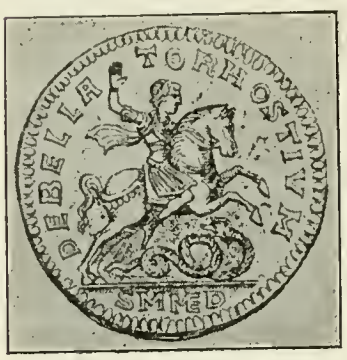

Abb. 1. Goldmedaillon Constantius' II.

Dieser Sieg ist nicht einer plötzlichen Wendung zu verdanken, sondern es gehen offenbar schon vorher die beiden Richtungen einer orientalisierenden, wenn auch in den Formen rein antiken Auffassung, wie sie uns durch Münzen vertreten wird, und jener volkstümlichen Malerei nebeneinander her. Die letztere beherrscht traditionsgemäß die auf volkstüm-

[1]) Cohen, Medailles VII 443, 23; Gnecchi, Medaglioni, tav. X 9; Münchener Jahrb. VI 1911, 187, Abb. 4. (Frhr. v. Taube). Letzteres Klischee hat uns der Verlag Georg D. W. Callwey für Abb. 1 freundlichst zur Verfügung gestellt.

liche Wirkung berechneten Triumphalgemälde; die erstere wird offiziell am Hofe verwandt, und zwar schon vor der Verlegung der Residenz nach dem Osten. Der Sieg des Orients auf diesem Gebiete war schon vor dieser Tatsache vollzogen und wird durch diese nur besiegelt. Daß die offizielle Kunst des konstantinischen Hofes wesentlich östlich gerichtet war, bezeugen ja Werke wie die Porphyrsarkophage der Helena und der Constantia. Auch die Einführung des Mosaikschmucks der Kirchen, für den die Vorstufen im heidnischen Rom fehlen, wird zu diesen östlichen Einflüssen der konstantinischen Hofkunst gehören. Aber diese Erscheinungen sind schon näher untersucht. Als Beispiele von Siegesdarstellungen, in denen ebenfalls orientalische Auffassung herrscht, bei denen jedoch noch keine Beziehung auf ein bestimmtes Ereignis beweisbar ist, nenne ich noch den Liciniuskameo in Paris und den Belgrader Kameo (Arch. Jahrb. XXXVII 1922, 17 f.).

Gerade die symbolische Verallgemeinerung macht bei diesen Werken, auch bei dem Sarkophag der Helena, die Deutung auf den gefeierten realen, geschichtlichen Sieg, wenn nicht Zufälle zu Hilfe kommen, unmöglich.

Rom ist nicht kampflos dem Orient unterlegen, sondern hat sich noch fast ein Jahrhundert, bis seine Kräfte erlahmten, gewehrt. Während der Hellenismus des Ostens längst in unfruchtbare Passivität versunken war und willig seine Formen dem fremden Geiste lieh, war in Rom noch abendländisches Empfinden lebendig. Es waren zwei sehr verschiedene, nebeneinander hergehende Strömungen, die den Kampf aufnahmen, der durch die Verlegung der Residenz nach dem Osten eher erleichtert als erschwert wurde. Die eine ist eine klassizistische, als deren Träger wir uns wohl vor allem die heidnisch bleibenden Teile des Adels vorzustellen haben. Wir können sie an Porträtstatuen, Porträtköpfen und an heidnischen Diptychen feststellen. Werke wie die Consularstatuen im Konservatorenpalast [1]) und die Diptychen der Symmachi und Nicomachi [2]) gehören dazu, auch die Konstantinsstatue in der Vorhalle von S. Giovanni in Laterano [3]). Die erstgenannten Werke zeigen, daß sich diese Richtung mindestens bis zum Ende des Jahrhunderts erhielt.

---

[1]) Helbig[3] 909, 910; Hekler 306; Delbrück, Ant. Porträts Taf. 56; Atti della Pont. Acc. XV 1922, Tav. IX—XI.

[2]) R. M. XXVIII 1913, Taf. V u. XI (Graeven).

[3]) Bernoulli, Röm. Ikon. II 3, Taf. L; Arndt-Bruckm. 82/83.

Kräftiger ist jene volkstümliche Kunst, die wir auf den Sarkophaggruppen und den konstantinischen Reliefs kennen gelernt haben. Die Tradition der Triumphalgemälde allein hätte wohl schwerlich diese derbe, aber lebensvolle Volkskunst neu belebt, wenn nicht noch andere Gründe damit zusammengetroffen wären, ihre Erstarkung zu ermöglichen. Die besprochenen Denkmäler sind nicht die einzigen, die diesen Stil zeigen, sondern stehen im Zusammenhange mit anderen, die uns mehr oder minder rein oder mit anderen Überlieferungen kombiniert ganz dieselben Eigentümlichkeiten zeigen.

Der einst von O. Jahn besprochene Sarkophag des L. Annius Octavius Valerianus im Lateran[1]) stellt in der Mitte den Toten mit einer sprechenden Geste der Rechten und einer Rolle in der Linken dar, rechts und links von ihm in zwei Streifen übereinander eine ganze Szenenfolge des Ackerns, der Ernte, der Einbringung des Getreides, des Mahlens und des Brotbackens. Die Reliefs sind nicht fertig ausgeführt, sondern nur abozziert. Es ist eine ganze Reihe lebendig beobachteter Szenen aus dem Wirtschaftsbetriebe, dessen Eigentümer oder Vorsteher der Tote war. Der derbe Stil ist der der geringeren unter den früher besprochenen Sarkophagen. Die Tracht des Schulterkragens begegnet uns auch hier. Der Deckel wird zum größten Teil von der Inschrift eingenommen, die in der obersten Zeile den Namen des Toten, in den unteren ein Distichon enthält, dessen Inhalt rein heidnisch ist und ein Epigramm der Anthologie übersetzt. Jederseits der Inschrift aber ist ein Vogel angebracht, der, wenn wir uns auf gleichzeitigen Denkmälern umsehen, nur eine Taube sein kann. Bedeutet das christliche Symbol, das so oft auf Grabplatten neben der Inschrift angebracht wurde, hier trotz der heidnischen Inschrift, daß der in dem Sarkophage bestattete Tote Christ war?

Jedenfalls befinden wir uns bei diesem Sarkophage in christlichen Gedankenkreisen und Formen. Der Zeit nach gehört er in den Kreis der früher betrachteten Reliefgruppen hinein. Seine Betrachtung läßt sich nicht von der des Goldglases des Daedalius trennen[2]). Dort steht in

[1]) O. Jahn, Arch. Zeit. 1861, Taf. CXLVIII, S. 145 ff.; weitere Literatur bei Benndorf-Schöne Nr. 488 u. Helbig[3] Nr. 1228. Phot. Moscioni Nr. 11340. Lichtbild Seemann 75804.

[2]) Garrucci, Vetri ornati (1858) Tav. XXXIII 13; ders. Storia dell'arte Christiana III Tav. CCII 3. Kaufmanns (Handbuch d. christl. Archäologie[2] 621) Datierung in das dritte Jahrhundert scheint mir unmöglich.

der Mitte der Besitzer der Werkstatt in derselben Haltung wie Annius Octavius Valerianus; nur daß er in der Rechten einen Stab hält. Rechts und links von ihm übereinander je drei Szenen aus der Tischlerwerkstatt. Die malerischen Vorlagen beider Werke, deren Komposition den Formen des Sarkophages und der Schale angepaßt worden ist, müssen genaue Pendants gewesen sein und werden wohl eine modische Form darstellen. Auch bei der Goldschale würde man an eine rein heidnische Darstellung denken, wenn nicht die Reste der Inschrift den christlichen Ursprung so gut wie sicher machten. Was dort die Inschrift bedeutet, kann auf dem Sarkophage das Symbol der Tauben ausdrücken. Umgekehrt haben wir ein der heidnischen Inschrift entsprechendes heidnisches Bild auf dem Goldglas in der Gestalt der lehrenden Athena, die auf der obersten Tischlerszene der rechten Seite dargestellt ist. Die zweireihige Anordnung der Reliefs auf dem Sarkophage ist eine Form, die sonst ausschließlich auf christlichen Sarkophagen vorkommt und hier nur unter dem Einflusse christlicher Sarkophage auf eine Darstellung des profanen Lebens übertragen sein kann[1]).

Es liegt hier also eine deutliche Vermischung von Heidnischem und Christlichem vor, aber aus einer Periode, in der das Christentum bereits dominierte. Die profane Darstellung kann uns um so weniger verwundern, wenn wir sehen, daß in nachkonstantinischer Zeit in den Katakomben, auf Sarkophagen und auf Goldgläsern auch sonst Bilder aus Handwerk und Gewerbe mehrfach erscheinen, wo die Zugehörigkeit der Besteller zum Christentum unzweifelhaft ist. Auch auf der Schale des Daedalius ist die Inschrift entscheidend. Etwas anders wird der Fall bei dem Sarkophage liegen. Daß ein dezidierter Christ eine in Form und Inhalt so rein heidnische Inschrift gewählt und auf jede christliche Andeutung darin verzichtet hätte, ist kaum glaublich. So möchte ich eher annehmen, daß Annius Octavius Valerianus Heide war, aber dem Christentum zuneigte und sich darum das christliche Symbol der Tauben auf den Sarko-

[1]) Das zweireihige Relief mit Szenen des täglichen Lebens in der Loggia scoperta des Vatikan (Amelung II 735 ff. Nr. 15; Taf. 83) stammt sicher nicht von einem Sarkophage, war vielleicht die Vers hlußplatte eines loculus. Auch hier ist christlicher Ursprung nicht ausgeschlossen; dann könnte man Schiff und Hirtenszene in christlichem Sinne deuten, während die übrigen Szenen des täglichen Lebens ähnlichen gemalten Szenenfolgen der Katakomben entsprechen würden.

phag setzen ließ. Das ganze Monument gehört nach Form, Thema und Stil in den Kreis der christlichen Darstellungen profanen Inhalts des vierten Jahrhunderts hinein.

Auf einem Deckelrelief im Lateran [1]), entweder von der Schmalseite eines Sarkophages oder von einer Aschenkiste stammend, ist ein Ochsenkarren mit einem gefüllten Weinschlauch dargestellt. Der Treiber trägt den Schulterkragen.

Auf einem fragmentierten, wie es scheint, unpublizierten Sarkophagdeckel in Ostia ist eine Zahlungsszene dargestellt, die an ähnliche Bilder auf den Neumagener Reliefs und Verwandten [2]) erinnert. Hinter einem Tisch, der mit einer Decke mit gefranstem Rande bedeckt ist, stehen drei Männer. Der mittlere hält die Hand an einen auf dem Tische liegenden Geldsack, auf dem die Buchstaben GL stehen, und wendet den Kopf einem links Stehenden zu, dessen Blick auf den Sack gerichtet ist. Zwischen ihnen vermittelt offenbar der rechts stehende, der die rechte Hand erhebt, während die Linke eine halb aufgerollt auf dem Tisch liegende Rolle hält. Der Stil des höchst lebendigen Reliefs ist der des vierten Jahrhunderts. Ob das Relief zu einem heidnischen oder christlichen Sarkophage gehörte, läßt sich aus ihm allein nicht entscheiden, und wird nur durch die Inschrift oder durch das Relief der Gegenseite zum Ausdruck gekommen sein. Szenen gerade dieser Art sind uns auch auf christlichen Goldgläsern [3]) erhalten, die nur durch ihre Inschrift und zum Teil auch durch ihren Fundort in den Katakomben als christlich nachgewiesen werden.

Eins der durch ihre frische Naivität köstlichsten Denkmäler dieses Stils ist ein christlicher Sarkophag des Laterans [4]). Eine Orantin rechts und ein guter Hirte links beweisen den christlichen Charakter des Werks. Wenn beide oder sogar nur die Orantin fehlten, könnte man auch heidnischen Ursprung für möglich halten. Der etwas zu breite, aber doch wohl zugleich gefundene Deckel enthält auf seiner linken Seite die Hasenjagd mit zwei Treibern, die den Schulterkragen tragen (oben S. 69).

---

[1]) Benndorf-Schöne 490; Phot. Moscioni 11340. Lichtbild Seemann 75807.

[2]) Drexel, R. M. XXXV 1920, 110 ff., wo auch weitere römische Beispiele zusammengestellt sind.

[3]) Graeven, R. M. XXVIII 1913, 207.

[4]) S. oben S. 69 Anm. 3.

Der Hauptteil des Sarkophagkastens ist der Schilderung ländlicher Szenen gewidmet. Von links bis über die Mitte hinaus eine bukolische Landschaft. In der Mitte ein Häuschen, vor dem ein Hirte sitzt, die Arme unter dem Schulterkragen gekreuzt. Ein Genosse kommt ihm lebhaft plaudernd entgegen. Darüber und daneben auf Felsklippen zwischen Bäumen die mannigfaltigsten Gruppen von Schafen und Böcken. Rechts oben haben wir zwei Ackerbauer, darunter einen Ochsenkarren mit dem Weinschlauch; ein Treiber zerrt die Ochsen mit Peitschenhieben vorwärts, der andere stemmt von hinten mit Anspannung des ganzen Körpers den Karren vorwärts. Die Köpfe der Figuren sind hier noch größer geraten als sonst. Die Tendenz zur Vergrößerung der Köpfe, die auch sonst in diesem Stile [1]) herrscht, ist hier vielleicht noch durch die Erinnerung an Puttendarstellungen in Handlungen des täglichen Lebens verstärkt worden. Der Eindruck des kindlich Frohen wird dadurch noch erhöht. An diesem Sarkophage sind die Farben noch so gut erhalten, daß sie sich bis in das kleinste Detail rekonstruieren lassen, ein unvergleichliches Denkmal der Polychromie des spätantiken Reliefs. Die Felle der Tiere, die Schulterkragen, Haare und Bart waren vergoldet. Goldstreifen sitzen auf den Vorhängen und dem Gewand der Orantin. Blaue Details waren an den Gewändern und in den Terrainfalten angebracht. An den sauber gearbeiteten Figuren sind nicht nur die Konturen, sondern eine Fülle von Details mit feinen roten Pinselstrichen gemalt. Jedes Wimperhaar an den Augen ist angegeben. Es ist eine Miniaturmalerei, die man nur aus nächster Nähe recht würdigen kann. Mit Spannung erwarten wir Wilperts Veröffentlichung der Farbspuren dieses und anderer Sarkophage des vierten Jahrhunderts. Außerordentlich lehrreich ist bei der engen stilistischen Zusammengehörigkeit die Vergleichung dieses bis zum letzten Tüpfelchen fertigen Werkes mit den erst in den Hauptformen angelegten Reliefs auf dem Sarkophage des Annius Octavius Valerianus.

In den Hirtenszenen der Endymionsarkophage [2]) besitzen wir eine

[1]) Er gehört zu den entschieden primitiven Zügen dieses Stils. Man kann die zu große Bildung der Köpfe in der römischen Kunst gelegentlich schon früher bei Darstellungen, die außerhalb der griechischen Tradition stehen, treffen, z. B. auf zwei wohl dem ersten Jahrhundert angehörenden Reliefs im Lateran, Benndorf-Schöne Nr. 34 (Phot. Alinari 6381) und 162 (das. Taf. XVI; Phot. Alinari 6384).

[2]) Robert III 1, 52 ff., Taf. XII ff.

Vorstufe zu dem Hirtenbilde des Sarkophages. Aber wie kümmerlich und erfindungsarm sind jene Nebenszenen gegenüber der beobachtungsfrohen und humorvollen Erzählung des christlichen Sarkophages. In ungeschickten Formen pulsiert hier ein warmes Leben, während dort die klassische Bukolik zu toten Schemata erstarrt ist. Und wenn wir weiter zurückdenken an die bukolische Dichtung der Griechen und Römer und ihren bildmäßigen Wiederhall in graziösen Schöpfungen einer kultivierten Malerei und Plastik, vor allem aber eines deliziösen Kunstgewerbes, so haben wir hier angesichts der derben Formen und der liebevollen, aber ungeschickten Kleinarbeit das Empfinden einer gesunden Erdennähe. Aus dem Motiv des guten Hirten heraus hat der Meister des Sarkophages ein idyllisches Epyllion des Landlebens geschaffen.

Die Hirtenszene dieses Sarkophages ist nicht die einzige ihrer Art. Eine solche, breit ausgemalte Szene enthielt ein von Bottari, Sculture e pitture sagre I, Vignette zu p. V der Vorrede (Matz-Duhn 2917) abgebildetes, früher in S. Maria in Trastevere befindliches, jetzt verschollenes Relief, das zweifellos Teil eines Sarkophages war. Drei Hirten, in lebendigen, naturalistisch beobachteten Haltungen inmitten ihrer Herde; ein sitzender zur Rechten, der mit seinem Hunde spielt, trägt den Schulterkragen. Besonders beliebt wurde dieser Gegenstand für Sarkophagdeckelreliefs, wo er eines der beiden Bildfelder ausfüllte. Ein Beispiel bietet das bei Amelung I Taf. 42 Nr. 127 leider nur klein abgebildete Relief im Museo Chiaramonti[1]). Andere befinden sich im Museo christiano des Lateran und in der christlichen Abteilung des Thermenmuseums[2]). Dringend wünschenswerte Detailaufnahmen würden zeigen, mit welcher Freude an der Beobachtung die Szenerie und die Motive wiedergegeben sind; besonders amüsant aber sind die höchst charakteristischen, mitunter bis zur Karikatur getriebenen Gesichtstypen der Hirten; als Beispiel sei der sitzende Alte auf dem Chiaramontirelief genannt. Nach den abgeleierten klassischen Typen der Hirtenszenen der Endymionsarkophage wirkt diese in ihren Formen ungeschickte, ja vielfach rohe Kunst dank dem ihr innewohnenden Leben wie eine Erfrischung.

Diese Szenen enthalten in der Regel nicht das statuarische Motiv des Guten Hirten und sind daher, an und für sich betrachtet, profanen

[1]) Größer Phot. Moscioni.

[2]) Lateran Nr. 139—143; Thermen Nr. 67620.

Inhalts. Nur der Fundort, die Gegenstücke oder auch nur der stilistische Zusammenhang mit den christlichen Sarkophagreliefs lehrt uns, daß sie zu den von Christen gewählten Darstellungen gehören. Sie sind nicht aus heidnischen Hirtenszenen entwickelt und dann von den Christen übernommen worden, sondern die durch die christliche Kunst im vierten Jahrhundert erwachende volkstümlich erzählende Kunst hat sie, angeregt durch das symbolische Motiv des Guten Hirten, geschaffen.

Aber es gibt eine ganze Reihe von christlichen Denkmälern, die auch ohne Anknüpfung an ein religiöses Motiv Szenen aus dem täglichen Leben und zwar gerne in einer Folge von Bildern darstellen. Soweit es sich um Gemälde der Katakomben handelt, sind sie von Wilpert in seinem großen Werke zusammengestellt worden (S. 520 ff.). Eine wertvolle Ergänzung haben die lebensvollen Bilder aus dem Grabe des Trebius Justus[1]) gegeben, auf deren einem uns auch wieder der Schulterkragen begegnet. Die auf Goldgläsern vorkommenden Beispiele hat Graeven, R. M. XXVIII 1913, 207, zusammengestellt[2]). Die Katakombengemälde stammen sämtlich aus dem vierten Jahrhundert; dasselbe gilt von den meisten Goldgläsern, deren in Rom gefundene Exemplare sicher sämtlich in Rom gearbeitet worden sind. Wilpert hat sich bei der zusammenfassenden Besprechung der betreffenden Katakombengemälde darauf beschränkt, darauf hinzuweisen, daß die im Verhältnis zu der Gesamtproduktion geringe Zahl von Szenen des täglichen Lebens sich folgerichtig aus den Grundgedanken der christlichen Lehre ergäbe. Das ist sicherlich richtig. Aber um so merkwürdiger und der Erklärung bedürftiger ist die Tatsache, daß diese Darstellungen nach dem Siege Konstantins im vierten Jahrhundert mit einem Male auftreten und in einer recht stattlichen Zahl auf verschiedenartigen Monumenten erhalten sind. Sie gewinnen noch an Bedeutung, wenn wir sehen, daß uns die gleiche realistische und volkstümliche Richtung auch auf den konstantinischen Reliefs und einer Gruppe von Jagddarstellungen entgegentritt. Schließlich haben wir auch eine alttestamentliche Darstellung, den Durch-

[1]) N. B. di arch. christ. 1911, tav. IX ff.; Arch. Anz. 1912, 289 ff.; Festgabe z. Konstantinsjubiläum, Taf. XIV—XIX.

[2]) Auch die Graffiti der Katakomben enthalten bekanntlich wiederholt Handwerksszenen. Die Darstellungen des täglichen Lebens auf Denkmälern des vierten Jahrhunderts verdienten eine zusammenfassende Behandlung.

zug der Israeliten durch das Rote Meer, von demselben Geist und Stil erfüllt gefunden und werden noch einige weitere Zeugnisse dieses Stils auch bei anderen Szenen und Eigentümlichkeiten der stadtrömischen christlichen Sarkophage des vierten Jahrhunderts kennen lernen.

Wie kommt es am Ende der römischen Antike, in derselben Zeit, in der der Triumph der nichtabendländischen, der Wirklichkeit abgewandten Strömungen beginnt, zu dieser ausgesprochen realistischen Kunstrichtung? Einer Zusammenstellung älterer Denkmäler, die aus dem gleichen Geiste entsprungen sind, entheben mich die Ausführungen Drexels, R. M. XXXV 1920, 90 ff., im Anschluß an seine Behandlung der Reliefs der Igeler Säule, deren Ergebnisse mit den unabhängig davon von mir gewonnenen Eindrücken übereinstimmen. Ich kann mich daher auf kurze Bemerkungen beschränken. Die Freude an realistischen Darstellungen des täglichen Lebens und ihre Verwendung in der Sepulkralkunst ist sicherlich ursprünglich italisch [1]). Wir finden sie ja auch schon in der etruskischen Kunst, die in diesen wie in anderen Erscheinungen mit dem eigentlich italischem Empfinden übereinzustimmen scheint. Diese Darstellungen halten sich namentlich dort, wo das Hellenentum nicht hinkam, in abgelegenen Provinzorten, und ferner in niedrigeren sozialen Schichten. Von letzterem sind die Bilder aus den pompejanischen Schenken ein Zeugnis. Daß die Malerei, die populärste der bildenden Künste, die eigentliche Trägerin dieser Kunstrichtung war, hat Drexel ebenfalls mit Recht hervorgehoben. Diese italische Unterströmung scheint im zweiten und dritten Jahrhundert der Kaiserzeit unter dem wachsenden klassizistischen Einflusse fast ganz zu versiegen. Sie erhält sich, wenn auch in den Einzelformen hellenisiert, auch durch diese Epoche in den Triumphalbildern und den Gemälden der Gladiatorenspiele und Tierhetzen. Eine ursprüngliche Neigung zu der realistischen Wiedergabe des täglichen Lebens finden wir vielfach auch in der Provinzialkunst; vor allem scheinen die Kelten sie besessen zu haben. In den Reliefs des Neumagener Kreises hat diese Richtung eine besondere Blüte erlebt.

Ohne Vorstufen im zweiten oder dritten Jahrhundert setzt dann in Rom eine ganz ähnliche realistische Kunstrichtung ein, die im wesentlichen konstantinisch und später zu sein scheint. Inwieweit sie sich am

[1]) Vgl. die Ausführungen F. Koepps, B. J. 125, 60 ff.

Ende des dritten oder im Beginn des vierten Jahrhunderts schon vorbereitet hat, bedürfte noch näherer Untersuchung. Was können wir über die Entstehung dieser Richtung vermuten? Man kann auf den Gedanken kommen, daß Konstantin sich Trierer Maler und Steinmetzen mitgebracht habe, und daß diese gewissermaßen die Provinzialkunst von der Mosel nach Rom verpflanzt haben. Aber trotz mancher auffallender Ähnlichkeiten, z. B. der Darstellungen der 'Pachtzahlungen' mit dem oben beschriebenen Sarkophagdeckelfragment, scheint mir diese Erklärung zu äußerlich. Man müßte in diesem Falle auch ähnliche Grabmalformen und Ornamentik finden, wovon keine Spur vorhanden ist. Wenn man sich erinnert, daß die Neigung zur realistischen Darstellung den Italikern eingeboren war, daß sie nur durch den hellenistischen Einfluß zurückgedrängt war, und daß schließlich in den Festgemälden ein Teil dieser Tradition ununterbrochen sich bis in das vierte Jahrhundert gerettet hatte, so wird man eher geneigt sein, für das vierte Jahrhundert ein Wiederaufleben der alten Volkskunst anzunehmen und für diese Erscheinung eine innerlichere Begründung suchen als das Auftreten provinzialer Künstler. Für diese Neigung, die sich in der Volkskunst vieler Länder, vor allem aber bei Italikern und Kelten fand, war der klassisch hellenische Einfluß eine Hemmung gewesen. Diese Hemmung war in der Provinz eher fortgefallen als in Rom. Erst im vierten Jahrhundert treibt hier der verkümmerte Stamm einen neuen Schoß. War es nur die innerliche Überlebtheit des Klassischen, die ihm das Wachstum erlaubte, oder zog er seinen Saft aus frischen Kräften?

Wenn wir diese Darstellungen des täglichen Lebens in ihrer besonderen volkstümlichen Auffassung gerade in Verbindung mit dem Christentum sehen, so ist das sicherlich kein Zufall. Die christlichen Darstellungen der vorangehenden Jahrhunderte in Rom hatten unter dem Banne hellenistischer Formen gestanden, und ihr Gehalt war zum Teil orientalischen Wesens. Nachdem das Christentum sich durchgesetzt hatte, konnte es kraftvoller die heidnisch-griechische Ikonographie bekämpfen. Gleichzeitig treten neue bildliche Gestaltungen der heiligen Stoffe des Alten und Neuen Testaments auf. Mit dem Siege des Christentums setzen sich aber auch soziale Schichten durch und treten hervor, die bis dahin unterdrückt gewesen waren. Römisches Empfinden, wie es der Bäckermeister Eurysaces auf seinem Grabmal zum Ausdruck gebracht hatte,

tritt jetzt wieder mit Stolz hervor. Das Christentum des römischen vierten Jahrhunderts ist eine volkstümliche Religion, und in ihr scheint mir die stärkste Kraftquelle der volkstümlichen Darstellungen in der Malerei und im Relief zu liegen. Profan und heidnisch gehört in dieser Kunst nicht zusammen. Wohl mögen eine Reihe der Jagdsarkophage ihrer Bestimmung nach heidnisch sein, aber im allgemeinen scheint die heidnische Kunst des vierten Jahrhunderts inhaltlich eher durch das Mythologische, die christliche durch ihre eigene Ikonographie und einen kleineren Kreis von Profanbildern aus dem täglichen Leben vertreten zu sein. Wenn diese Auffassung richtig ist, so sind die betreffenden profanen Bilder nicht als gleichgültige heidnische Einsprengsel[1]), sondern als ein charakteristischer Nebenzug in der christlichen Kunst zu betrachten. Das Christentum verhält einem altrömischen Gewächs zu einer kurzen Nachblüte, die wir im eigentlichsten Sinne als christliche Antike und zwar als christliche römische Antike bezeichnen können.

Die Bedeutung dieser Kunstströmung wäre gering, wenn sie sich auf die im ganzen nicht große Zahl rein profaner Darstellungen beschränkte. Aber wir hatten von vornherein gesehen, daß nicht der Stoff, sondern die Auffassung das wesentliche an ihr war, und hatten sie sowohl auf den Sarkophagen mit dem Durchzug durch das Rote Meer wie bei der idyllischen Ausmalung des Motivs des Guten Hirten auf dem lateranensischen Sarkophag erkannt. Wir finden ihre behaglich erzählende, anekdotische Schilderung mit der Freude an realistischen Details ferner von einer tiefen Wirksamkeit auf die Sarkophagreliefs des vierten Jahrhunderts. Da dieser Erscheinung nachzugehen über den Rahmen dieser Untersuchung hinausgehen würde, beschränke ich mich auf einige Beispiele[2]).

Zunächst werden erst in dieser Zeit Szenen erfunden, wie der breit ausgemalte Einzug Christi in Jerusalem, z. B. auf einem Sarkophage des Laterans[3]). Da haben wir eine Fülle von Nebenfiguren und eine detaillierte Angabe der Stadtarchitektur; aus der Freude an einem anekdotischen Zuge wird mit dieser Szene die Gestalt des im Baume sitzenden und zu-

[1]) Wie sie Wilpert, Malereien 537 ff. und v. Sybel I 300 f. betrachten.

[2]) Vgl. die Bemerkungen von V. Schultze, Archäologie der altchristl. Kunst 256 u. von Heisenberg, Sitzber. Bayer. Ak. d. Wiss. 1921, 4, 72.

[3]) Marucchi, tav. XIX 2; Wulff, Altchristl. Kunst, Taf. VI 1; v. Sybel II Abb. 32; dazu jetzt Heisenberg, Sitzber. Bayer. Ak. d. Wiss. 1921, 4, 73 u. E. Becker, Strena Buliciana, 337 ff.

schauenden Zachaeus verbunden[1]). Bei den links daran anschließenden Heilungsszenen finden wir wieder den Schulterkragen verwendet.

Eine der lebensvollsten Erfindungen dieser Zeit ist eine Darstellung, auf deren meisten Exemplaren Wilpert die Unterweisung des Kämmerers der Königin Kandake durch den Apostel Philippus erkennt[2]). Ohne Wilperts hoffentlich bald erscheinender Veröffentlichung dieser Gruppe vorgreifen zu wollen, möchte ich doch bemerken, daß mir bei keinem der Exemplare, soweit sie mir im Original oder nach Photographien bekannt sind, eine Datierung vor dem vierten Jahrhundert nötig oder wahrscheinlich ist. Ich führe im folgenden Wilperts Beschreibung eines noch nicht veröffentlichten Stückes an. 'Die Komposition ist mit einer seltenen Fülle von Details entworfen. Wir sehen die beiden Hauptpersonen in dem mit zwei feurigen Rossen bespannten Wagen, die der Kutscher bloß mit der Peitsche zu berühren braucht, um sie zu rascherer Fahrt anzuspornen. Ein Wegweiser zeigt an, daß die Reisenden schon am zehnten Meilensteine von Jerusalem angelangt sind. Vor dem Wagen läuft der von einem bellenden Köter verfolgte c u r s o r , um etwaige Passanten auf dem Wege beiseite zu schieben, während die am Lorbeerkranz kenntliche Königin von dem Balkon ihres Palastes nach der Richtung schaut, woher ihr Kämmerer kommen muß. Unter dem Palaste sitzt, als wirksamer Kontrast, eine alte Bettlerin mit einer kleinen Begleiterin und streckt bittend ihre Hände aus, in die der c u r s o r ein Almosen in Form eines jetzt abgebrochenen Geldstücks legt. Das Relief hat stilistisch betrachtet solche Vorzüge und mutet den Beschauer so frisch und so idyllisch an, daß ihm aus der zeitgenössischen Profankunst nichts Ebenbürtiges zur Seite gestellt werden kann.'

Höchst amüsant ist diese Szene auf einem Stockholmer Relief (Abb. 2)[3]) variiert, auf dem zwei Frauen in dem Wagen sitzen, deren

[1]) Zeitschrift f. kath. Theol. 46, 1922, 1 ff. (S. 4 u. 41 des Sonderabdrucks).

[2]) a. a. O. 38 f.

[3]) Lichtbild Seemann. Die Vorlage verdanke ich der Güte von E. Kjellberg. H. 58 cm. Das Relief ist von F. Poulsen in Tidskrift för Konstvetenskap, Lund 1916 S. 147 und von E. Kjellberg in Nationalmusei årsbok 1920 veröffentlicht. Beide Publikationen sind mir leider unzugänglich. Poulsens Datierung um 300, von der mir E. Kjellberg Mitteilung macht, scheint mir zu früh. — Bei dieser Variation und bei einer anderen, die Mann und Frau auf dem Wagen zeigt, liegt jedenfalls die Vorstellung einer Fahrt ins Jenseits vor,

Köpfe von einem ausgezeichneten Porträtbildhauer ausgeführt sind. Die rechts sitzende, wohl die ältere, hat die breite Helmfrisur, die seit der Mitte des dritten Jahrhunderts herrscht, die jüngere die rund gelegten

Abb. 2. Relief in Stockholm.

Zöpfe, die durch Münzen der Helena aus der Zeit von 324—28 [1]) bezeugt sind und sich bei plastischen Köpfen [2]), dem Sarkophag der Adelphia in

für die wir eine längere, heidnische Tradition besitzen. Wenn Wilperts Deutung für die Mehrzahl der Darstellungen, die zwei Männer enthält, richtig ist, so bleibt noch das Verhältnis zu der heidnischen Deutung dieses Typus und den älteren, aber sehr viel einfacheren heidnischen Szenen der Jenseitsfahrt, die der realistischen Ausmalung entbehren, zu untersuchen.

[1]) Steininger in Pauly-Wissowas R. E. s. v. Haartracht 2145.

[2]) Z. B. scheint mir in diese Zeit der von Albizzati, Atti della Pont. Accademia XV 1922, tav. XI 3 abgebildete Frauenkopf zu gehören, in wohl nicht viel spätere Zeit auch der Frauenkopf in Pisa, das. tav. XI 2.

Syrakus, einem Sarkophag in der Villa Doria Pamfili[1]) und einem Sarkophagfragment[2]) in den Magazinen des Vatikans finden. Der Wagen fährt hier durch einen Triumphbogen, auf dem die Statue eines galoppierenden Feldherrn, flankiert von zwei Tropaeen (nur das rechte erhalten), steht. Ein neben dem Wagen galoppierender Reiter blickt sich nach den Insassen um. Ein bettelndes Kind läuft neben dem Wagen her. Zwei weitere Figuren erscheinen vor dem Wagen. Eine der humorvollsten Gestalten der Antike ist die grotesk häßliche, mürrische, alte Sklavin, die rechts oben aus einem Fenster oberhalb eines Torbogens ein Tuch ausschüttet. Ein lebendiges Bild des Straßenlebens wird uns hier gegeben. Auch die Typen der übrigen Figuren zeigen das Streben nach Charakteristik. Das Bettelkind links und der Jüngling am rechten Rande haben einen sehr charakteristischen häßlichen Typus, den wir auch sonst auf heidnischen und christlichen Reliefs des vierten Jahrhunderts als ein Kontrasterzeugnis zu den klassischen Typen finden. Es ist ein Typus, der selbst bei rohester Ausführung eine starke Lebendigkeit behält. Dagegen zeigen die Frauenköpfe die beste Tradition des in der Zeit des Gallienus entstandenen Porträtstils der großen Kunst, der in der Auffassung an augusteisches und flavisches Porträt erinnert.

Andere, schon früher, teils vielleicht im Orient gestaltete Szenen des Alten und Neuen Testaments waren schon zu fest geworden, als daß sie noch wesentlich umgestaltet worden wären. Aber auch hier scheint mir der Einfluß der neuen Richtung vorzuliegen, wenn zu den Hauptfiguren, auf die sich der alte Typus beschränkte, Nebenfiguren hinzugefügt werden, z. B. bei der Auferweckung des Lazarus. Ursprünglich beschränkt sich diese Darstellung auf Jesus und die im Grabgebäude stehende Mumie des Lazarus. Das vierte Jahrhundert wird redseliger, fügt gewöhnlich Maria hinzu und läßt Jesus von einem oder mehreren Aposteln begleiten[3]).

Sehr bezeichnende Zusätze der römischen Kunst des vierten Jahrhunderts sind, obwohl sie die eigentliche Darstellung nicht verändern, die Einfügungen von zeitgenössischen Trachteigentümlichkeiten, die die klassizistische Tradition der vorangehenden Jahrhunderte sowohl bei heidnischen wie bei christlichen Gegenständen fast ganz ferngehalten hatte.

---

[1]) Zeitschrift f. bild. Kunst 1922, 123, Abb. 10 u. 11.

[2]) Seine Kenntnis verdanke ich Amelung.

[3]) Wilpert, Z. f. kath. Theol. 46, 1922, S. 40 d. Sonderabdrucks.

Dazu gehören die bunten Streifen der Tuniken und die aufgesetzten runden Stoffstücke [1]). Vor allem aber sind es zwei Besonderheiten, die runde Fellmütze der Soldaten, deren erstes datiertes Vorkommen das auf den konstantinischen Triumphalreliefs [2]) ist, und der Schulterkragen mit oder ohne Kapuze [3]), der uns fast auf allen oben behandelten Denkmälern begegnet ist. Er erscheint nicht nur auf den neu gestalteten Bildern als Tracht von Landleuten, Hirten und Jagdgehilfen, sondern wird zu einem charakteristischen Kennzeichen des guten Hirten auf Katakombengemälden [4]), Sarkophagreliefs [5]), Graffiti [6]) und Werken der Kleinkunst [7]), seltener auf Kirchengemälden und Mosaiken [8]). Auch der Blinde bei der Szene der Blindenheilung und andere Nebenfiguren erhalten ihn gelegentlich [9]) auf den Sarkophagreliefs. Bezeichnenderweise findet er sich auf den Mosaiken, denen auch die Szenen des täglichen Lebens fehlen, nur bei den Hirten. In der Mehrzahl der Fälle tragen die Figuren, die den Schulterkragen haben, eine besondere Art von Gamaschen (oben S. 61 ff.), die zu dieser Tracht zugehörig erscheinen.

Dieser Schulterkragen erforderte eine exaktere Statistik und Geschichte seines Vorkommens, als sie hier gegeben werden können. Daß wir über die spätere römische Tracht noch so im Unklaren sind, liegt nicht nur an den Mängeln unseres Materials, sondern auch an dem bedauerlichen Zurücktreten der römischen Privataltertümer in der Forschung der letzten Jahrzehnte. Sie würden eine wesentliche Stütze der kunstgeschichtlichen Untersuchungen bilden können. Bei der Untersuchung der Tracht des Schulterkragens muß vor allem Verwechslungen mit anderen Formen von Umhängen mit Kapuzen vorgebeugt werden. Das

[1]) Wilpert, Malereien der Catacomben 93 ff., Mosaiken 84 ff.

[2]) Vgl. zuletzt Wilpert, Z. f. kath. Theol. a. a. O. 30 ff.

[3]) Saglio bei Daremberg-Saglio s. v. alicula; Wilpert, Malereien 86 f., Z. f. kath. Theol. a. a. O. 25 f.

[4]) Wilpert, Malereien 86 f.

[5]) Marucchi, tav. III 2, X 1, XVI 1, XXX 3 usw.; Le Blant, Sarc. Chrét. de la ville d'Arles, Pl. XI 2, XIX usw.

[6]) Garrucci, Storia, tav. 484, 6.

[7]) Garrucci, a. a. O., III. tav. 175, 3 (Goldglas).

[8]) Wilpert, Mosaiken II 759; N. B. di Arch. christ. 1910, tav. V (Aquileia).

[9]) v. Sybel II Abb. 28 (Lateran); a. a. O. Abb. 32 (Lateran, Sark. m. Einzug Christi in Jerusalem; vgl. oben S. 96 Anm. 3); Wulff. 112, Abb. 93 (Dellys, ein aus Rom oder Gallien importierter Sarkophag).

Wesentliche an dem Schulterkragen ist, daß er vorne und hinten ziemlich gleichmäßig kurz ist; es ist eine allseitig kurze, nur etwa bis zum Ellbogen herunterreichende Pelerine, die häufig aus Fell besteht. Das häufige Vorkommen auf römischen Denkmälern des vierten Jahrhunderts und zwar gerade auf realistischen Darstellungen des täglichen Lebens und in untergeordneten Kunstgattungen beweist eins mit völliger Sicherheit, daß dieser Schulterkragen römische Volkstracht der ländlichen Bevölkerung in dieser Epoche war. Auf der Redeszene der konstantinischen Reliefs kennzeichnet sie die Vertreter der Landbevölkerung inmitten der Volksmenge. Nicht bildliche Tradition hat den Schulterkragen in die Volkskunst eingeführt, sondern er gehört eben zu den vielen Details des wirklichen, gegenwärtigen Lebens, das sie uns vorführt. Vergleichen wir damit die realistischen Szenen der republikanischen Epoche und des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit auf römischen Reliefs und Malereien, so sehen wir, daß der Schulterkragen dort nicht vorkommt, daß vielmehr dort mit den Kapuzen längere Umhänge verbunden sind.

Dagegen trägt auf einer Marmorstatuette aus Pompei ein eingeschlafener kleiner Sklave einen Umhang, der vorne ebenso kurz wie der Schulterkragen ist, dagegen hinten ziemlich tief (s. unten S. 106) herabzuhängen scheint. Diese Tracht eines vorne kurz abgeschnittenen, dagegen hinten langen Umhangs ist uns aus zahlreichen Darstellungen als ein spezifisch gallisches Kostüm bekannt [3]). Auf alten, flüchtigen Zeichnungen meint man mitunter den späten Schulterkragen erkennen zu können [4]); wo man aber die Originale kontrollieren kann, sieht man, auch bei Vorderansicht der Figuren, daß schon an den Seiten mit einem schrägen Schnitt der Umhang tief herabhängt. Es ist das eine recht zweckmäßige Form, die sowohl schützt, wie den Armen Freiheit der Bewegung läßt, und wenn uns auf altarkadischen Bronzefigürchen [5]) eine nicht gleiche, aber im äußeren Eindruck ähnliche Tracht begegnet, so beruht das schwerlich auf irgendwelchen Beziehungen, sondern nur auf Entstehung ähnlicher

[1]) Vgl. z. B. das Relief von Aesernia (Drexel R. M. XXXV 1920, 105) oder das pompejanische Kneipenbild, Mus. Borb. IV tav. A; Daremberg-Saglio s. v. cucullus Fig. 2093 (Reinach).

[2]) Mus. Borb. IV, tav. LIV.

[3]) Z. B. Espérandieu V 85 Nr. 3786; 121, Nr. 3852.

[4]) Z. B. Espérandieu V 263 Nr. 4092, 373, Nr. 4277.

[5]) A. M. XXX 1905, 68 ff. (Studniczka); Ἀρχ. Ἐφ. 1904, Taf. 9.

Formen aus ähnlichen Bedürfnissen. Auch von dieser Tracht muß der Schulterkragen der späten Denkmäler unterschieden werden.

Wilpert datiert das erste Vorkommen des Schulterkragens bei der Gestalt des Guten Hirten in die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts[1]). Bei der betreffenden Gestalt finden wir noch eine zweite Eigentümlichkeit, die aufgesetzten runden Stoffstücke, die in der Regel jünger ist. Wilpert bemerkt dazu, daß beide Trachteigentümlichkeiten auf Monumenten, die noch dem dritten Jahrhundert angehören, selten seien, und daß sie sich erst in der Friedensperiode eingebürgert haben. Da das Datum der Anlage, die in die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts gehört, mit Sicherheit nur als terminus post quem verwendet werden kann, ist es mir wahrscheinlicher, daß auch dieser Gute Hirte eher in das vierte als in das dritte Jahrhundert gehört, in dem er in doppelter Beziehung als Ausnahme erscheinen würde.

Auf den Jagd- und Hirtendarstellungen der römischen Sarkophage des zweiten und dritten Jahrhunderts fehlt der Schulterkragen vollständig. Sehen wir uns nach der örtlichen Verbreitung um, so finden wir ihn vor allem in Rom, dann auf den von Rom abhängigen Sarkophagen Galliens und Nordafrikas[2]), dagegen nicht auf den nordafrikanischen Mosaiken. Auf Mosaiken erscheint er außerhalb von Rom bei einem Mosaik des Guten Hirten in Aquileia[3]). Wir haben also den Schulterkragen auf römischen und unter römischem Einflusse stehenden Kunstwerken. Das Mosaik in Aquileia, wo sonst östlicher Einfluß überwiegt, gehört wie der Durchzugssarkophag in Spalato und der ravennatische Kindersarkophag zu den verhältnismäßig wenigen Ausstrahlungen Roms nach dieser Richtung. Die Übertragung nach Gallien, Afrika und Aquileia wird wohl auf Übertragung der bildlichen Typen, nicht etwa auf einer Wanderung der Tracht beruhen.

Dagegen fehlt der Schulterkragen auf Denkmälern des Ostens, sei es im Osten gefundenen oder zweifellos aus dem Osten stammenden. Er fehlt auf den im Osten gefundenen Statuetten des Guten Hirten[5]), auf

[1]) Wilpert, Malereien 132.

[2]) Vgl. den S. 100 Anm. 9 erwähnten Sarkophag aus Dellys.

[3]) Vgl. S. 100 Anm. 8.

[4]) Inv. des mosaiques de la Gaule et de l'Afrique 246; vgl. Lafaye, Rev. arch. 1892 I 322 ff.

[5]) Vgl. zuletzt E. Becker, Byz.-neugriech. Jahrb. II 1921, 379 ff.; Ἀρχ. Ἐφ.

den Jagddarstellungen der kleinasiatischen Sarkophage, auf den Jagdbildern der sassanidischen Felsreliefs und der sassanidischen Silberschalen, auch auf den Jagdszenen der christlichen Beckenränderreliefs[1]). Ebensowenig begegnet er uns auf den Hirtenszenen der Wiener Genesis und der Maximianskathedra in Ravenna. Während wir also für Rom den Schulterkragen als eine wirklich verbreitete Tracht nachweisen können, scheint er im Osten nicht getragen worden zu sein. Das östliche Vergleichungsmaterial, namentlich an Jagddarstellungen, ist reich genug, um einen Zufall auszuschließen. Wenn diese Unterscheidung richtig ist, kann diese Trachteigentümlichkeit ein wichtiges Merkzeichen dafür sein, ob ein spätantikes Werk im Osten oder aber in Rom oder im Gebiete stadtrömischen Einflusses entstanden ist. Man hat im Westen neben der zeitgenössischen Tracht immer noch die klassische verwandt. Szenen mit klassischer Gewandung von Hirten, Ackerbauern und Jägern können im Osten oder Westen entstanden sein; wo wir aber den Schulterkragen finden, spricht er für westliche Entstehung. Wenn daher der Schulterkragen auf der Lipsanothek von Brescia in der Brunnenszene[2]) und auf der Tür von S. Sabina auf dem Habakukrelief[3]) erscheint, beide Male auf Bildern, deren idyllisches Sujet zu der ganzen, oben besprochenen Kunstrichtung paßt, so ist das ein Grund, der zu anderen hinzukommt, diese Werke in Rom entstanden zu denken[4]). Zum mindesten gilt diese römische Provenienz von den betreffenden Szenen; andere Themata mögen aus dem Osten entlehnt sein. Ist es doch bezeichnend für die römische Kunst bis zu ihrem Ende, daß sie immer wieder östliche Motive aufsaugt und verarbeitet, während der Osten sich gegen römische Einflüsse wesentlich spröder verhält.

E. Saglio bei Daremberg-Saglio I 182 und Wilpert[5]) haben den Schulterkragen mit der 'alicula' identifiziert, die schon im ersten Jahr-

1915, 34 ff. (Sotiriu). Das Werk von Sotiriu, *Ὁ Χριστὸς ἐν τῇ τέχνῃ*, Athen 1914, war mir leider nicht zugänglich.

[1]) Vgl. *Ἀρχ. Ἐφ.* 1914, 70 ff.

[2]) Wulff 185, Abb. 182.

[3]) Wulff 138, Abb. 127.

[4]) Zur Lipsanothek vgl. zuletzt J. Sauer, Altchristl. Elfenbeinplastik (Bibliothek d. Kunstgesch. Bd. 38) 8; E. Becker, Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst 1923, 72 ff.; Heisenberg, Sitzber. Bayer. Ak. d. Wiss. 1921, 4, 64. — Zu den Türen von S. Sabina Heisenberg a. a. O. 65.

[5]) Vgl. auch Blümner, Röm. Privatalt. 221 u. 525.

hundert von Martial als Tracht der ärmlichen Bevölkerung, von Petron als Tracht von Jagdgehilfen erwähnt und von dem Grammatiker Velius Longus beschrieben wird. Da sie in später Zeit wiederholt genannt und gerade auch als Tracht von Knaben erwähnt wird, hat die Gleichsetzung viel Wahrscheinlichkeit für sich. Leider ist es bisher noch nicht gelungen, die verschiedenen, literarisch nachweisbaren Formen der mit Kapuzen versehenen Umhänge [1]) mit den auf den Denkmälern erscheinenden Trachten zu identifizieren. Die Aufgabe stößt vor allem auf die Schwierigkeit der mangelhaften monumentalen Überlieferung aus dem zweiten und dritten Jahrhundert der Kaiserzeit.

Wenn die Deutung als 'alicula' richtig ist, würde es sich um eine schon im ersten Jahrhundert, wenigstens in seiner zweiten Hälfte, vorkommende Tracht handeln. Aber auch davon abgesehen, dürfen wir kaum annehmen, daß das plötzliche Auftreten dieser Tracht mit einem Trachtwandel bei der bäuerlichen Bevölkerung um die Wende des dritten zum vierten Jahrhundert zusammenhängt. Gerade bei dieser pflegt die Tracht keinem schnellen Wechsel, sondern höchstens, wenn sie nicht überhaupt unverändert bleibt, einer sehr langsamen Entwicklung unterworfen zu sein. Ihr Fehlen in den vorangehenden Jahrhunderten und ihr Auftreten im vierten Jahrhundert erklärt sich in dem einen Falle durch das Regime klassizistischer Typen, in die auch bei Jagddarstellungen, Hirtenszenen und ländlichen Themata kein Einschlag unmittelbarer Beobachtung der Wirklichkeit eindringt, und in dem anderen durch die Entstehung einer realistischen Volkskunst. Das Vorkommen neuer Trachtmotive ist nur ein Ausdruck des ganzen neuen Verhältnisses zur Wirklichkeit, das diese Kunst erfüllt. Auch bei den runden Soldatenmützen werden wir annehmen können, das sie nicht erst unter Konstantin neu eingeführt worden sind. Einen entsprechenden Fall hat kürzlich Drexel festgestellt, indem er erkannte, daß auf dem sogenannten Galeriusbogen in Saloniki eine Bewaffnung dargestellt ist, die schon vorher bestanden hat [2]), aber nur

[1]) Blümner a. a. O. 218 f.

[2]) Neue Jahrb. XLIX 1923, 39. Der 'Galeriusbogen' ist in Vielem der hier besprochenen Richtung verwandt. Auch seine Reliefs gehören in die Tradition der stadtrömischen Triumphalplastik hinein. Auf die westliche Form der Muschelnischen hat Weigand (Arch. Jahrb. XXIX 1914, 66; die westliche Muschelnische haben auch die von Rom beeinflußten Mosaiken der Georgskirche, vgl. Pagenstecher, Nekropolis 198) hingewiesen. Wenn die Datierung

infolge von Hemmungen durch die Tradition nicht früher auf römischen Kriegsdarstellungen erscheint.

Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß uns die alicula, wenn sie in den vorangehenden Jahrhunderten schon bestanden hat, ausnahmsweise auch schon früher gelegentlich begegnete. Ein solcher Fall liegt in dem Fries mit der Olivenernte in der Januariusgruft der Praetextatuskatakombe[1]) vor, wenn diese Dekoration wirklich den ursprünglichen Zustand der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts erhalten hat. Dieses in die zweite Hälfte des zweiten Jahrhunderts zu datierende Beispiel steht bisher ganz vereinzelt da. Wesentlich später und zwar wohl schon der spätantiken Gruppe angehörig ist eine Aschenkiste im Lateran[2]), auf deren einer Schmalseite ebenfalls eine Szene der Olivenernte dargestellt ist, während die Hauptseite das Keltern der Trauben, die andere Schmalseite das Fortschaffen des gefüllten Korbes enthält. Der auf einer Leiter stehende Mann bei der Olivenernte trägt eine Kapuze samt einem undeutlich angegebenen Schulterkragen. Eine andere Ernteszene, auf der ein sitzender, die Flöte blasender Mann den Schulterkragen und die gewöhnlich gleichzeitig dargestellten Gamaschen trägt, ist von Altmann, Röm. Grabaltäre S. 251, Fig. 197, abgebildet. Sie befindet sich auf einer Aschenkiste im Louvre. Ob sie ebenfalls sehr spät zu datieren ist, wage ich nach der Abbildung nicht zu beurteilen. Beide Aschenkisten sind Beispiele von dem noch nicht genügend verfolgtem Nachleben der Aschenkisten neben den Sarkophagen.

Auf einem Neumagener Relief (Espérandieu VI 322 Nr. 5142) und einem Relief aus Jünkerath (Espérandieu VI 436 Nr. 5267) kommt ein offenbar kurzer Schulterkragen als Jägertracht[3]) vor. Wie es scheint,

---

durch Kinch richtig ist, würden seine Reliefs in den Anfang der neuen Kunstströmung gehören. Ich möchte jedoch mit einem Urteil bis zum Erscheinen der angekündigten (B.C.H. XXXXIV 1920, 10) französischen Publikation warten.

[1]) Wilpert, Malereien 35 u. 86.

[2]) Benndorf-Schöne 310, Taf. XIX 3—5. Der aus weißem Marmor bestehende Deckel ist vielleicht älter. Stilistisch nächstverwandt, wohl aus derselben Werkstatt stammend, ist das aus demselben bläulichem Marmor bestehende Relief im Museo Chiaramonti, Amelung I Taf. 32, 7. — Vgl. für die Olivenernte außer dem Fries der Januariusgruft ein Fragment bei Montfaucon, T. CVI; ein anderes ist in den Calixtuskatakomben eingemauert.

[3]) Vgl. das Trierer Figürchen, Krencker, Das römische Trier, Taf. XIV, 1; Hettner, Führer 89.

nicht nur vorne kurz ist der Schulterkragen an der Kapuze eines Knaben auf dem Soldatengrabstein des Firmus in Bonn [1]). Aus diesen Beispielen auf eine weitere Verbreitung dieser Form in Germanien zu schließen, ist aber wohl kaum angängig [2]), da eine reiche Fülle von Denkmälern uns den hinten tief herabhängenden Umhang als normale Tracht zeigt.

Zwischen dem Schulterkragen der Spätzeit und den langen Umhängen, wie ihn uns z. B. das Relief aus Aesernia zeigt, oder den gallischen, die nur vorne kurz geschnitten sind, mag insofern ein Zusammenhang bestehen, als die jüngere Form vielleicht aus jener entstanden ist. Der Schulterkragen zeigt häufig einen etwas schrägen Schnitt, durch den er hinten etwas tiefer herabhängt, oder sogar, z. B. auf dem Fragment Lancelotti (Beil. 2, a), einen gerundeten Übergang zu etwas größerer Länge auf dem Rücken [3]). Gallische Herkunft von cuculli wird in der Literatur mehrfach erwähnt [4]). Ganz allmählich mag sich aus vollständigeren Formen bei der italischen Landbevölkerung die Form des kurzen, die Bewegung in keiner Weise hindernden, aber auch weniger Schutz gewährenden Schulterkragens entwickelt haben.

Wenn wir nach dieser Durchmusterung der römischen Kunst des vierten Jahrhunderts noch einmal zu unserem Ausgangspunkt, den Jagdsarkophagen, zurückkehren, so sehen wir, daß das, was uns Form und Verbreitung der Sarkophage lehrten, durch den Stil und die Tracht bestätigt wird; wir haben es mit einer in Rom entstandenen und von dort nach Gallien übertragenen Gruppe zu tun. Ihre realistische Schilderung steht in der Auffassung und im einzelnen in stärkstem Gegensatz zu östlichen Darstellungen, etwa den Jagdbildern der reliefierten Beckenränder, den sassanidischen Silberschalen [5]) oder den in eine Ornamentik ein-

---

[1]) Lehner, Taf. VI 3; Germania Romana 34, 2. Den Hinweis darauf verdanke ich W. v. Massow.

[2]) Jedenfalls wird man nicht die römische Volkstracht von hier beeinflußt denken können.

[3]) Einen hinten lang herabhängenden Mantel gallischer Form trägt der Gute Hirte auf dem Pfeiler Espérandieu, Sarc. chrét. de la Gaule, pl. XXXVI.

[4]) Blümner a. a. O. 218.

[5]) Eine ähnlich detaillierte, ebenfalls volkstümliche Darstellung einer ähnlichen Jagdform — Treibjagd mit Netzen — bietet das Jagdrelief von Tak i Bostan, Sarre-Herzfeld, Iran. Felsreliefs Taf. XXXVIII u. XXXIX. Schwerlich besteht zwischen ihnen und den römischen Darstellungen des vierten Jahrhunderts ein unmittelbarer kunstgeschichtlicher Zusammenhang. Ob etwa

gefügten Jagdfiguren des Jagdmosaiks von Tyrus[1]), einer syrischen Form, die barbarisiert auf armenischen Kirchenreliefs[2]) fortlebt. Dort haben wir Beschränkung auf typische Hauptfiguren oder ornamentale Verwendung, kurz gesagt hellenistisch-orientalische Auffassung im Gegensatze zu der abendländisch-römischen der Sarkophagreliefs[3]).

Wir haben schließlich noch einige unmittelbar oder mittelbar mit den Jagdsarkophagen zusammenhängende Monumente zu besprechen. Auf einem Goldglase[4]) ist ein Ausschnitt aus einer Treibjagd dargestellt, der, obwohl das Netz fehlt und der einzige Treiber keinen Schulterkragen trägt, der Treibjagdszene der Sarkophage so ähnlich ist, daß er wohl

zwischen ihren Vorläufern im dritten Jahrhundert Beziehungen bestanden haben, bedürfte näherer Erwägung. Bilder fürstlicher Jagden der neueren Zeit bieten entsprechende Parallelen. — Über die vorderasiatischen Jagddarstellungen handelt im Zusammenhange mit Tak i Bostan zuletzt Herzfeld, Am Tor von Asien 99 und 161 Anm. 158 (Hinweis von Zahn).

[1]) Durand, Ann. arch. XXIII 179; XXIV 209 u. 286; Daremberg-Saglio s. v. venatio. 699 Fig. 7368. Das Motiv entspricht den übrigen syrischen Rankenmotiven mit eingefügten Figuren (Sarkophag der Constantia; Becher des antiochenischen Silberfundes, Volbach, Germania II 23 f., Syria II 1921, 84 ff. Pl. IX). Von Syrien abhängig sind die entsprechenden Mosaikfußböden von Aquileia (Swoboda, Neue Funde aus d. altchristl. Oesterreich, Wien 1909; Kaufmann, Handbuch[2] 435) und Nikopolis (Ἀρχ. Ἐφ 1915, Abb. 6—29, Taf. 1 u. 2). In diesem Stile werden wir uns auch die von Agnellus beschriebenen Mosaiken der Basilica Ursiana in Ravenna (vgl. zuletzt Strzygowski, Oriens Christianus V 1915, 104 ff., Baukunst d. Armenier II 589, Ursprung der christlichen Kirchenkunst 115 f.) vorzustellen haben. Dagegen kann es sich bei der von Strzygowski des öfteren besprochenen (Amida 273 f., Werke der Volkskunst I 12 ff., Oriens Christianus a. a. O. 105; Ursprung 116, 122, 139) Beschreibung des Nilus, falls der Brief authentisch ist, nur um eine realistische, nicht ornamentale Darstellung handeln. Die Beschreibung würde sowohl auf die römischen Jagddarstellungen wie auf die von Strzygowski als Parallele herangezogenen von Tak i Bostan passen.

[2]) Strzygowski, Baukunst d. Armenier II 539 ff.

[3]) Als ältere Parallelen ausführlicher Jagddarstellungen aus der westlichen Provinzialkunst seien das Mosaik aus Lillebonne, Gaz. archéol. X 1885, Pl. 13—14; Inv. des mosaiques de la Gaule et de l'Afrique Nr. 1051, und die Gemäldefragmente aus Nizy-le-Comte, Gaz. archéol. III 1877, Pl. 34 f. erwähnt.

[4]) Garrucci, Storia III tav. 203, 8. Leider ist die Provenienz dieses Glases nicht angegeben; eine christliche Verwendung wäre möglich. Wenn wir auf einem Graffito aus den Katakomben (Lateran, Loggien XIV oben; Marucchi, tav. LVII) Vieh nach rechts in eine halbrunde Hürde getrieben sehen, an der ein Figürchen ganz ähnlich beschäftigt ist, wie der kleine Jagdgehilfe am Netz, so mag hier ein Einfluß der Jagdbilder vorliegen.

danach kopiert ist. Dagegen gehen die leider noch immer unpublizierten riesenhaften Mosaiken, die auf dem Esquilin gefunden worden sind und sich im Antiquarium Comunale in Rom befinden [1]), auf eine selbständige Vorlage der gleichen Epoche zurück. Auf weißem Grunde erscheinen dort in hoher Oberaufsicht verstreut Jäger, Treiber, Tiere, Bäume und Sträucher. Antilopen werden in Netze gehetzt, Bären in eine Falle getrieben und ein Eber gejagd. Die realistische und ausführliche Darstellung beruht auf derselben Auffassung wie auf den Jagdsarkophagen. Der Jäger, der den Eber erlegt und die Treiber auf der Antilopenjagd tragen den Schulterkragen. Einer der Treiber, der einen Hund mit Mühe an der Leine festhält, gleicht entsprechenden Figuren der Sarkophage. Aber die Gesamtkomposition ist doch vollkommen selbständig. Als Vorlage werden Jagdbilder eines anderen Kaisers oder eines hohen Beamten gedient haben, zu deren genauerer Datierung vielleicht die Barttracht des Eberjägers dienen kann.

Dagegen ist unmittelbar von unseren Sarkophagen oder ihrer malerischen Vorlage der Deckelfries des Silbergefäßes von Contzesti abhängig [2]), auf das mich R. Zahn zuerst hingewiesen hat. Wir haben dort die beiden Szenen der Treibjagd und der Eberjagd. Die Treiber tragen keinen Schulterkragen. Aber das charakteristische Figürchen des rechts am Netz hockenden Männchens mit Kapuze und Schulterkragen macht die Abhängigkeit von der römischen Vorlage zur völligen Gewißheit. Es ist das einzige Vorkommen dieser Darstellung, das nicht in den stadtrömischen Kunstkreis hineingehört und zugleich innerhalb der von Drexel mit der Silbervase in Verbindung gebrachten spätantiken Metallgefäße ein seltenes Beispiel stadtrömischen Einschlages. Drexel sucht den Ursprung dieser Gruppe im Pontus oder in Konstantinopel. Ob dies Gefäß von Contzesti, das 'ungeschlachte Prunkstück einer barbarischen Tafel', nicht eher in der Provinz als in Konstantinopel entstanden ist? Da Pannonien und Dacien in ihren provinzialen Kunstformen stark von Aquileia her beeinflußt wurden, könnte man auf diesem Wege sich das

[1]) Helbig I³ 1072—74; Phot. Alinari 28092—94; Lichtbild Seemann Nr. 75806.

[2]) Ant. du Bosph. cimmér., pl. XLII; Arch. Jahrb. XXX 1915, 202 ff. Abb. 4 (Drexel); Reinach, Rép. de reliefs III 481; die Treibjagdszene auch bei Daremberg-Saglio s. v. rete 852, Fig. 5732. Vgl. jetzt Drexel, Röm. Paraderüstung (Strena Buliciana) 15 ff.

Motiv übertragen denken. Aber auch nach Konstantinopel kann es unmittelbar hinübergewirkt haben. Denn wenn auch im vierten Jahrhundert Konstantinopel der überlegene Gegner von Rom wurde und Rom mehr vom Osten empfing, als an den Osten gab, so hat Rom doch auch gelegentlich auf die neue Hauptstadt eingewirkt und zwar gerade in einem Falle, wo die betreffende Kunstübung mit spezifisch römischen Institutionen verbunden waren, für die eine Tradition im Osten fehlte [1]) und die von den Kaisern nach Konstantinopel verpflanzt wurde. Dafür waren in Konstantinopel zwei Beispiele in den Säulen des Theodosius und des Arcadius [2]) vorhanden, die auf das Vorbild der Traianssäule zurückgehen, und zwar nicht nur in der Gesamtanlage, sondern auch in der Komposition und Darstellungsweise der Reliefs. Die Arcadiussäule ist für uns das Schlußglied der seit dem Jahre 262 v. Chr. beim Siege des Valerius Messala nachweisbaren, nie unterbrochenen Tradition von fast 700 Jahren. Wenn wir die Zeichnungen dieser Säule vor Augen haben und uns andererseits des konstantinischen Siegesgemäldes für den Sieg über Licinius und des Sarkophages der Helena erinnern, so stehen wir vor einer interessanten Durchkreuzung orientalischer und abendländischer Richtungen. Im Zusammenhange mit Triumphalbildern mag auch eine Kopie der Jagdbilder Konstantins den Weg nach Konstantinopel gefunden haben.

In Trier ist eine Tonform gefunden worden, deren Ausguß einen nach rechts gewandten Jäger zeigt, der in der Rechten einen Speer hält, während wir in der geballten Linken uns die Leine eines Hundes zu denken haben, also eines der zu allen Zeiten üblichen Treibermotive. Aber diese Figur trägt über dem Chiton den regulären, kurzen Schulterkragen mit Kapuze und an den Unterschenkeln Gamaschen. Sie gehört somit zu einer Jagddarstellung, die zweifellos zu dem Vorbilde der Sarkophagreliefs oder der Mosaiken vom Esquilin in Beziehung steht. Wer nur die Jagdbilder betrachtet und sich der ähnlichen kurzen Umhänge auf Monumenten des Trevirerlandes (s. oben S. 105) erinnert, mag wohl auf den Gedanken

[1]) Vgl. aus älterer Zeit die römischen Bestandteile in dem Marc-Aurelsfriese aus Ephesos, Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos im Unteren Belvedere V u. 3 ff.

[2]) Wulff, 168 ff. Vgl. oben Anm. 57.

[3]) Den Hinweis auf dieses interessante Stück verdanke ich W. v. Massow. Erwähnt ist es in dem Trierer Jahresber. 1920/21, S. 54. Mit freundlichem Einverständnis von S. Loeschcke lag mir eine Photographie vor.

kommen, daß das Original dieser Jagdbilder eine Jagd im Trevirerlande darstelle und in Trier geschaffen worden sei. Die Vorführung eines solchen Bildes bei dem römischen Triumphe wäre wohl verständlich. Dem steht jedoch entgegen, daß wir die Tracht des Schulterkragens in der normalen Form, wie sie die Tonform zeigt, als bodenständig in der Umgebung Roms für Jäger, Hirten und Bauern während des vierten Jahrhunderts festgestellt haben. Mögen die Jagdabenteuer, deren sich Konstantin rühmte, im Norden erlebt worden sein, die Jägertracht der Bilder ist nicht die Eigentümlichkeit einer nordischen Provinz, sondern der römischen Wirklichkeit entnommen. Wie nach Arles und vielleicht nach Konstantinopel ist auch in die Residenzstadt Trier eine Kopie des Gemäldes gelangt, von dem die Sarkophage abhängig sind.

Die römische Kunstrichtung, die wir im Anschluß an die Jagdsarkophage überblickt haben, hat keine führende Rolle gespielt. Sie war neben klassizistischen und östlichen Mächten eine Unterströmung von verhältnismäßig beschränkter Wirkung, die durch die Einnahme Roms im Jahre 410 wohl zu Tode getroffen wurde. Auf der Sarkophagkunst Ravennas, die schon in heidnischer Zeit von Rom unabhängig gewesen war, finden wir von ihr keine Spur. Der Sieg des Ostens knickte die bescheidene Blüte dieser Kunst bald. Aber wenn auch ihre absolute Bedeutung klein ist, so ist es doch ein in dem ergreifenden Kampfe des untergehenden Abendlandes nicht unerheblicher Zug, daß das Abendland noch einmal aus dem Boden des Volkstum Kraft zu schöpfen versuchte, und wenn auch die unmittelbare geschichtliche Nachwirkung gering war, so war es doch dieselbe Kraft, die im Mittelalter unter der Decke östlicher Einflüsse erhalten blieb und durch die Renaissance zu neuem und stärkerem Leben gelangte.

Berlin. G. Rodenwaldt.

Abb. 1.

DAS MAUSOLEUM AUGUSTI.

Rom wurde im Mittelalter hauptsächlich von christlichen Pilgern besucht, denen jede Kirche mit Reliquien der Märtyrer und kirchlichem Ablaß wichtiger war als das Mausoleum Augusti. Aber mit dem Beginn der Renaissancezeit nimmt das Interesse an der Stadt mit ihren Bauten und Ruinen einen mehr weltlichen Charakter an. Von nun an mehren sich die Beschreibungen, die S t a d t p l ä n e [1]) und die Aufnahmen der Architekten; vgl. de Rossi, G. B., Piante iconografiche di Roma. Roma 1879. Rocchi, E., Le piante iconografiche e prospettiche di Roma del sec. XVI. Roma 1902. Le piante maggiori di Roma d. s. XVI—XVII c. introd. di Franc. Ehrle. Roma (s. a.). Ausführlich besprochen von

[1]) Ein Bruchstück des capitolinischen Stadtplanes wollte Bellori auf das Mausoleum Augusti beziehen, vgl. Jordan, Forma urb. Rom. p. 62 No. 113; allein glaubwürdig ist seine Vermutung nicht; wahrscheinlich reichte der Stadtplan überhaupt nicht soweit.

Hülsen: G. G. A. 1921 S. 30, einzeln aufgezählt, Ders., Arch. d. Società rom. d. stor. patr. 38. 1915, 1—105 (136 Stadtpläne).

Derartige große perspektivische Ansichten der ganzen Ruine, die selbständig sind, kenne ich aus der späteren Zeit nicht mehr, die uns zeigen könnten, wie alt der heutige Zustand der Zerstörung sein mag. Auch die zahlreichen gedruckten Pläne der Stadt, die Jordan R. Topogr. 1 1 105 anführt, können uns schon wegen des kleinen Maßstabes nicht viel nützen. Über die Schicksale der Ruine verweise ich auf Fr. Sabatini, Monum. e reliquie medievali di Roma 1907, und Rodocanachi, Monumenti di Roma dopo la caduta dell' Impero. Paris 1914.

Einige dieser Stadtpläne sind in großem Format ausgeführt, wie z. B. der von L. Bufalini v. J. 1551[1]); meistens aber ist der Maßstab kleiner. Sie geben die hervorragenden Gebäude größer und deuten die Häusermassen dazwischen nur an. Dem Zeichner kommt es weniger darauf an, genau den Zustand des Baues oder der Ruine in seiner Zeit wiederzugeben — was bei dem kleinen Maßstab doch kaum möglich war — als vielmehr darauf, sein Objekt deutlich hervortreten zu lassen, damit es nicht übersehen wird. Deshalb versucht der Zeichner manchmal, die Ruine zu restaurieren. Die Mausoleen des Augustus und Hadrian sind daher oft in der Verfassung gezeichnet, die man für die ursprüngliche hielt. Hadrians Grabmal fehlt selten, das Mausoleum Augusti dagegen öfter in diesen Stadtansichten; so z. B. bei

Müntz E., Notice sur un plan de Rome au XV s.: Bull. de la Société nationale des antiq. de France 1880, 147.

— — Gazette Arch. 1885 p. 168 pl. 23. Livre d'heures de Chantilly a. 1416.

Stevenson E., Di una pianta di Roma dipinta da T. di Bartolo (Siena) a. 1413—14. t. III—IV: Bull. com. arch. d. Roma IX 1881 p. 74. t. II—IV.

Lazzaroni, Osservazioni sopra alcuni monum. principali di Roma per l'intelligenza del piano topograf. della città nel s. XV dipinto a fresco da Benozzo Gozzoli (S. Gemignano). Rom 1884.

Lippmann Fr., Der ital. Holzschnitt. Berl. 1885, 46—48.

Gnoli, Di alcuni piante topogr. di Roma: Bull. com. arch. di Roma XIII. 1885 T. IX—XV.

---

[1]) Vgl. Jordan, R. Topogr. 1 1 106, und Jordan, Forma Urb. R. VI. 9.

Huelsen Chr., La pianta di Roma dell' Anonymo Einsidl. Roma 1907.
Ders., La Roma antica di Ciriaco d' Ancona. Roma 1907.
Lanciani R., Il panorama di Roma delin. da A. van den Wyngaerde ca. l'a. 1560: Bull. comun. arch. d. R. XXIII 1895, 81 T. VI—XIII.

Dagegen hat Gregorovius, Una pianta di Roma delineata da L. da Besozzo milanese [a. 1395?]: Atti d. Lincei, Memorie 1882/83 (III S. 11) 203 eine Stadtansicht publiziert, in der das Mausoleum allerdings sichtbar ist. Gregorovius, Eine Weltchronik in Bildern (Kleine Schriften 2, 25) sagt darüber:

„Das Mausoleum des Augustus ist in die Umgebung der Colonna Antonina gesetzt in einer Form, die nicht dem Zustande entsprach, zu dem dies Monument bereits herabgekommen war[1]). Dasselbe gilt vom Grabmal Hadrians."

Auch de Rossi, Piante iconogr. di Roma T. IV gibt ein Gesamtbild der Stadt nach dem cod. Laur. Red. 77 v. J. 1474; da sieht man die Ruine eines Rundbaues mit drei Toren (d. h. den Eingang und zwei der Außennischen) umgeben von einem größeren Kreise, der wahrscheinlich die äußere Ringmauer andeuten soll; daneben die Beischrift: Mauseolus Diui Augusti. Vgl. d. Text S. 148.

In den anderen Plänen de Rossis fehlt das Mausoleum überhaupt.

Einen Stadtplan von Cartaro[2]), den ich nicht kenne, erwähnt Lanciani, Storia degli scavi di Roma v. 1 (a. 1000—1530). Roma 1902 p. 150: Nella pianta del Cartaro il mausoleo di Augusto è grossamente delineato colle sue forme primitive e coi due obelischi all' ingresso.

Dem berühmten Leonardo Bufalini verdanken wir einen kleineren Grundriß des Mausoleums in seinem Stadtplan, den Jordan R. Topogr. 1, 1 106 eine „unschätzbare Darstellung der Stadt vor den großen Umwälzungen seit Sixtus V." nennt. Ich benutze seinen Stadtplan v. J. 1551 in der photographischen Nachbildung vom J. 1902[3]). Das Mausoleum ist hier im Grundriß ein Kreis von 3 cm im Durchmesser. Wenn wir diesen Grundplan des Mausoleums mit den anderen vergleichen, so müssen wir zunächst von dem äußersten schraffierten Kreise absehen;

[1]) „Ein Rundbau nahe am Tiber, der sich in drei Stockwerken verjüngt."
[2]) S. Huelsen GGA. 1921, 36.
[3]) S Jordan R. Topogr. 1 1 106 A. Ders., Forma Urb. R. XXXVI, 9. Nissen, Ital. Landesk. 2, 486.

es ist der Rand des Fundamentes, nicht, wie man meinen möchte, eine Ringmauer des Gebäudes; dann erst folgt nach innen die Außenmauer (schraffiert) mit den 12 Außennischen und noch zwei kleinere konzentrische Kreise, von denen nur einer schraffiert ist. Die Peripherie ist mit dem kleinsten Mauerring verbunden durch 12 Radialmauern, die allenthalben nur kleine Räume freilassen, die für Grabkammern nicht genügen.

Der einzige Eingang der Anlage nach S. fehlt; die Ruine ist im Grundriß vollständiger gezeichnet, als sie zu Bufalinis Zeit gewesen ist.

Etwas jünger ist Du Pérac, auf dessen Stadtplan Ehrle hingewiesen hat: Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma Du Pérac-Lafrery del 1577, Roma 1908. In seiner Urbis Romae sciographia ex antiquis monumentis accurat. delineata, curis J. J. de Rubeis, Rom 1574 gibt er einen großen Plan der Stadt. Man sieht dort [T. 2 b] außer dem Ustrinum das Mausoleum Augusti von einer rechteckigen Mauer umgeben[1]); neben zwei Obelisken sieht man einen mächtigen Rundbau, der sich in drei Etagen verjüngt, gekrönt von einer Kolossalstatue ähnlich wie beim Grabmal Hadrians; also auch hier wieder nicht eine Aufnahme des damaligen Zustandes der Ruine, sondern eine freie Rekonstruktion dessen, was der Zeichner für ursprünglich hält, wie er sie auch an anderer Stelle gibt[2]).

Ant. Tempesta, Urbis Romae prospectus 1593. Eckmans Universitets fond Uppsala 20 A.[3]) läßt T. I den Rundbau des Mausoleums erkennen, und deutet den Garten auf dem Dache wenigstens an.

Borsari, Osservazioni topogr. sulla reg. IX, Bull. comun. arch. d. R. XIII 1885 p. 83 T. XVII gibt allerdings weder eine Ansicht noch den Namen des Mausoleums, aber auf der von ihm entworfenen Karte (T. XVII) sieht man die vier konzentrischen Kreise mit der Beischrift Divorum.

Den Zustand der Ruine im 16. Jahrhundert (nach 1519) lernen wir am besten durch verschiedene perspektivische Zeichnungen kennen, die

---

[1]) In einem datierten Verzeichnis der Stiche aus Lafreris Offizin von 1544—1577 finden wir: 1575 Mausoleum Augusti. GGA. 1921, 44 A.

[2]) Du Pérac, Vestigi dell'antichità di Roma. Roma 1575 T. 36.

[3]) Vgl. Jordan, R. Topogr. I I 107 A. 57.

in der Hauptsache übereinstimmen. Die eine finden wir schon in Du Pérac s Vestigi dell' antichità di Roma . . . Roma 1575 s. o.[1]).

Du Pérac fügt erklärend hinzu: Vestigij del Mausoleo d'Augusto . . doue uolse che si sepellissero i suoi descendenti, e ui fù esso dopo la morte sepolto . . . del quale non si uede altro che un muro di mattoni di forma circolare con dentro certe uolte, et uicino a quello è un' obelisco di granito rotto in più pezzi per terra.

Verkleinerte Nachbildungen geben Kekule v. Stradonitz: 57. Winckelmannsprogr. Berlin 1897 (s. o. S. 111 Abb. 1) und Lanciani, Ruins and Excavations p. 465: Mausoleum turned into a garden by the Soderini about 1550.

Bartoli-Bellori, Vetera sepulcra Rom. et Etr. Lugd.-Bat. 1728 Tav. LXXII[a] geben die Iconographia Sepulcri Augusti; delineatum est a Petro Andrea Bufalino.

Eine dritte Zeichnung der Ruine von demselben Standpunkt aus gesehen gibt A. Donatus[2]) († 1640) in Graevii Thesaurus 3, 745: Mausolei vestigia.

Der Zeichner steht im S. vor dem Eingang, der viel breiter ist, als im Altertum, da die benachbarten Teile der äußersten Ringmauer zerstört sind (bei Du Pérac mehr, als bei Donatus). Eine mittelalterliche Doppeltreppe führt zunächst auf eine Plattform mit einem viereckigen Becken zwischen zwei Statuen und steigt von da bis zum antiken Haupteingang der inneren Peripheriemauer, wo der alte Eingangs-Korridor beginnt, soweit er erhalten ist. Donats Zeichnung mag etwas älter sein, denn die Zerstörung scheint hier noch nicht soweit fortgeschritten zu sein; man sieht dort in der Außenmauer noch Tore ∩ (rechts: 1; links: 2); das sind die Außennischen (s. u.), unten mit Erde bedeckt.

Bei Du Pérac in der Ausgabe vom Jahre 1575 ist das Ende der Außenmauer (rechts vom Beschauer) ungefähr so hoch, wie der innere Zylinder; in der Ausgabe[3]) von 1621 und bei Donat ist dagegen das linke Ende etwas höher; beide Zutaten sind natürlich späte Flickarbeit.

[1]) Wiederholt bei Jac. Laurus, Antiquae urbis vestigia (1628) T. 131. Franzini, Palatia Procerum Romanae Urbis. Rom 1589. Groot Stedebock von geheel Italien. Gravenhaage 1724. 1. Taf. XXXV.

[2]) Jordan, R. Topogr. 1 III 91.

[3]) Stef. du Pérac, J vestigi dell'antichità di Roma. Roma (de Scaichi) 1621. T. 36.

Der Garten des Daches ist (wie bei allen) vorhanden; auf der Höhe der Ringmauer hat er ein Wächterhäuschen mit Windfahne, das bei Donatus fehlt. Auch der landschaftliche Hintergrund mit den Kuppeln der nächsten Straßen ist etwas verschieden; bei Donatus fehlt er fast vollständig. —

Zur Zeit von Goethes italienischer Reise war das Mausoleum der Schauplatz von Stierkämpfen; er schreibt darüber am 16. Juli 1787: „Heute war Tierhetze in dem Grabmal des Augustus. Dieses große, inwendig leere, oben offene, ganz runde Gebäude ist jetzt zu einem Kampfplatz, zu einer Ochsenhetze eingerichtet, wie eine Art Amphitheater. Es wird vier- bis fünftausend Menschen fassen können."

Später hieß es Anfiteatro Corea. Über den neuesten Zustand schreibt mir Th. Wiegand: Die Ruine ist leider im Jahre 1907 mit einem großen Konzertsaal „Augusteo" und dessen Nebenräumen überbaut worden. Der Saal faßt 4000 Personen; der Parkettraum enthält 1400 Sitze.

Einen neuen Grundplan s. Lanciani, R., Forma urbis Romae. Mailand 1903 ff. (Maßstab 1 : 1000)[1]).

2. Die älteren Rekonstruktionen

auf den Stadtplänen Roms mit einer Idealfassade des Mausoleums kommen hier für uns nicht in Betracht[2]), sondern nur die Untersuchungen von Architekten seit dem 16. Jahrhundert mit besonderem Grundriß. Die älteste Arbeit von P. A. Bufalini ist auch die beste, bei Bartoli, Sepolcri t. 71[3]), Pianta del Mausoleo di Augusto nel Campo Marzo disegnato da Pietro Andrea Bufalini, architetto, da esso con summa diligenza misurato in ogni sua parte[4]). (Abb. 2.)

Ohne den Verdiensten von B. Peruzzi u. a. zu nahe zu treten, kann man sagen, daß P. A. Bufalini der erste italienische Architekt ist, der die Ruine nicht nur sorgfältig erforscht und vermessen, sondern auch einen wissenschaftlich brauchbaren, größeren Grundplan veröffentlicht hat, der deshalb den Vorzug vor dem des Piranesi und Canina verdient, weil dieser ersten Arbeit die phantastischen Auswüchse der späteren fehlen. Ein besonderer Maßstab fehlt allerdings; aber B. hat bei den

[1]) S. Jordan R. Topogr. I II, 105.
[2]) Vgl. G. B. de Rossi, Piante iconogr. d. Roma anteriori al s. XVI p. 118.
[3]) Vgl. Jordan-Huelsen, R. Top. I III 619 A.
[4]) S. Mélanges d'arch. et d'hist. XIII 1893, 219.

einzelnen Teilen die Entfernungen gemessen und die Zahlen der spittami (Spannen) hineingeschrieben.

Von seinem Nachfolger Giambattista P i r a n e s i (1707—1778) sagt Jordan R. Top. 1 1 94: Messungen und Aufnahmen . ., der Versuch eine

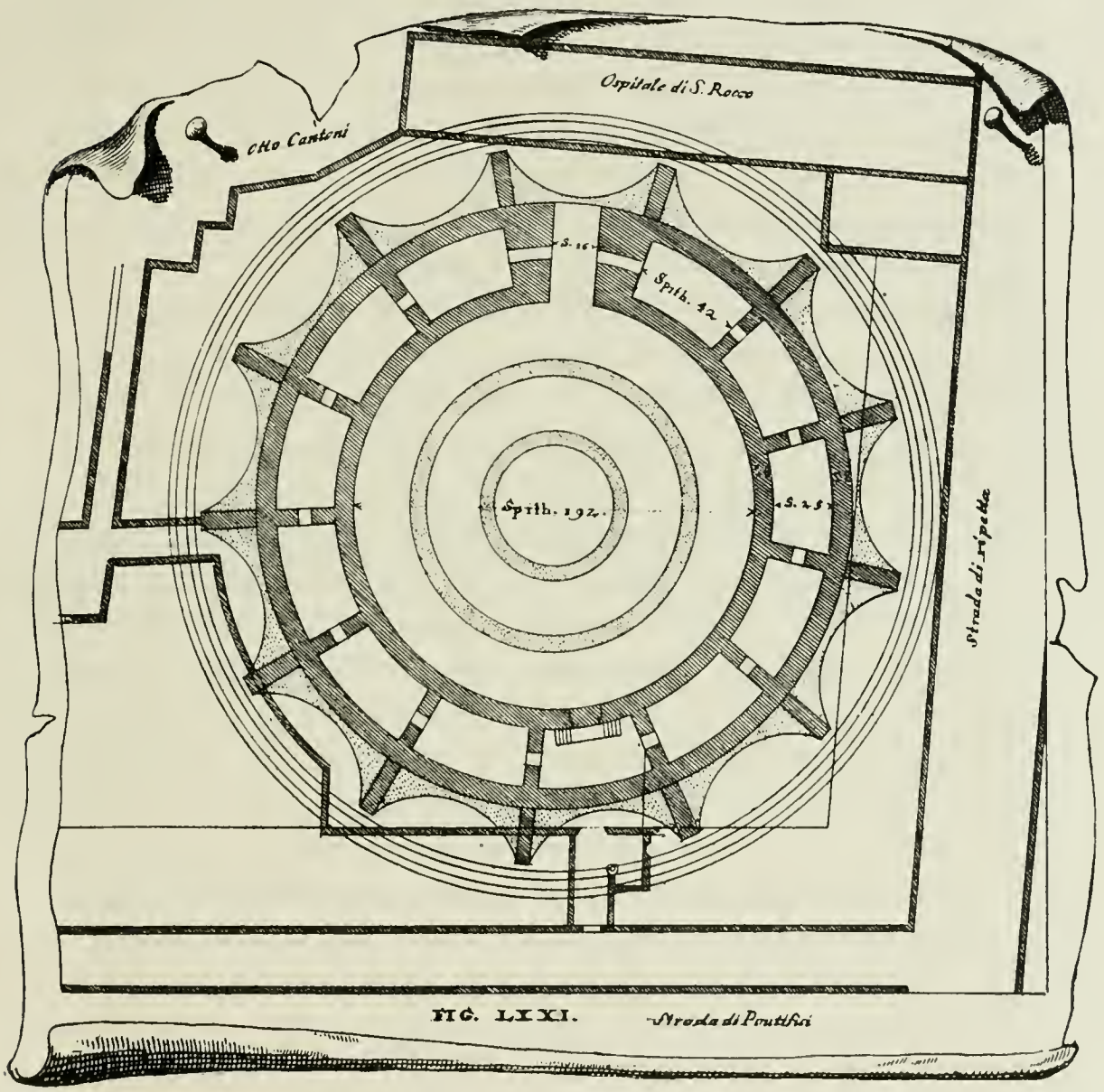

Abb. 2. Bufalini: Pianta del Mausoleo di Augusto.

kartographische Darstellung der Trümmer zu geben, sichert namentlich den beiden Hauptwerken, den „Antichità“ und dem „Campo Marzo“ den Wert epochemachender und für alle Zeiten unentbehrlicher Arbeiten“.

Piranesi, Le Antichità Romane (Rom 1784) 2, t. LXI gibt einen Grundplan des Mausoleums etwas größer, als der von Bufalini. Der

Zustand der Erhaltung scheint noch ungefähr derselbe gewesen zu sein. Nach Piranesi ist die Doppelmauer der Peripherie fast vollständig; nur im N.W. macht sich eine Lücke bemerkbar. Er bemüht sich, in seiner Zeichnung, das Erhaltene und das Ergänzte deutlich hervortreten zu lassen und macht also einen Unterschied zwischen den beiden Ringmauern der Peripherie und den inneren Kreisen. Nur der kleinste Kreis [Dm. 25 m] ist wirklich vorhanden mit einem Umgang [Dm. 4 m]; die 25 m bleiben leer, sie sind für ihn nichts, als die Mitte einer Wendeltreppe (4 m breit), die durchaus unnötig ist. Dieser zentrale Cylinder mit seinem Umgang muß einen ganz anderen Zweck gehabt haben (s. u. S. 128); er war zu gut für eine Treppe. Ferner denkt er sich bei dem verhältnismäßig gut erhaltenen Eingang tempelartige Propyläen, von denen sich keine Spur erhalten hat. Die zwölf Kammern in der Doppelmauer der Peripherie hält man meistens für die Grabkammern; Piranesi leugnet das nicht, konstruiert aber doch an der Außenseite einen Kranz von 12 kreisrunden Grabkammern, indem er die erhaltenen halbkreisförmigen Nischen der Außenmauer zu ganzen Kreisen willkürlich ergänzt.

Diese 12 halbkreisförmigen Außennischen sind durch Zungenmauern getrennt, die nach außen in der Richtung der Radien vorspringen und sich nach innen in derselben Richtung fortsetzen, als Strebepfeiler der Doppelmauer an der Peripherie. Zusammenhängende Radialmauern, welche Peripherie und Zentrum verbinden, wie L. Bufalini meinte, nimmt Piranesi nicht an.

Neben Piranesi braucht Canina's Rekonstruktion kaum genannt zu werden, da er für das Mausoleum vollständig von ihm abhängig ist.

R. Lanciani, Bull. comun. arch. d. R. X 1882, 153/4 urteilt hart, aber nicht ungerecht über ihn. Ebenso Jordan R. Top. 1 I 103.

3. Rekonstruktion.

Eine wissenschaftlich genügende Rekonstruktion des Mausoleums Augusti ist mit großen Schwierigkeiten verbunden.

Zunächst müßte man die großen und kleinen modernen Häuser zwischen Ustrinum und Tiberufer ankaufen und niederreißen, dann auf diesem Platze Ausgrabungen veranstalten, um den Umfang und die Gestalt der antiken Reste festzustellen, ferner auch die überirdischen Reste genau untersuchen und photographieren. Ein Architekt müßte einen großen

Plan zeichnen und ein Historiker die Geschichte des Denkmales wenigstens skizzieren.

Kein Vernünftiger wird die Berechtigung dieser Ansprüche leugnen, aber kein Vernünftiger wird den Mut haben, sie in unserer Zeit zu stellen; denn das hieße, auf eine solche Untersuchung überhaupt verzichten. Wenn wir also auch diese höchsten Ansprüche nicht befriedigen können, so meine ich doch, daß wir mit dem vorhandenen Material einen bedeutenden Schritt weiter kommen können. Ich habe meinen Plan meiner Rekonstruktion nach Rom geschickt, und Th. Wiegand hatte auf Vermittlung von F. Studniczka die Güte, diese Hypothese vor dem Original zu prüfen; ich sage ihm für seine große Mühe meinen herzlichsten Dank und erlaube mir seine Bemerkungen [mit Th. W.] an der betreffenden Stelle anzuführen.

Vergebens hat man sich bemüht, fremdländische V o r b i l d e r zu finden, denen die Architekten des Augustus folgten.

Das Mausoleum[1]) hat seinen Namen allerdings von dem Könige Mausol[l]os[2]). Aber wenn auch die Benennung beider Denkmäler dieselbe ist, so folgt daraus keineswegs, daß das eine die Kopie des anderen wäre. Durch die Ausgrabungen der Engländer kennen wir das Königsgrab in Halikarnaß genau genug, daß wir bestimmt das Gegenteil behaupten können[3]). — Thiersch denkt an das Königsgrab, das die Ptolemäer Alexander dem Großen errichteten[4]). Andere haben an die Nuraghen Sardiniens und sogar an mexikanische Gräber erinnert[5]). Auch Jordan R. Topogr. 1 1 31 A. betont, „daß für die runden Grabdenkmäler der augustischen und späteren Zeit (Caecilia Metella, Mausoleum des Augustus u. a.) jedenfalls ältere r ö m i s c h e Vorbilder nicht gefunden sind".

In Rom gibt es solche Rundbauten allerdings nicht; wohl aber in seiner nächsten Nachbarstadt Veji und in Etrurien überhaupt[6]). Für diesen Typus des Grabes braucht man fremdländische Vorbilder über-

[1]) Schon bei Strabo 5, 3, 8 p. 236. Über die Schreibung d. Wortes s. Dessau I.L.S. 3 II p. 940.

[2]) S. 57. Winckelm.-Progr. Brln. 1897, 31.

[3]) S. Newton, Discoveries at Halik. 1862. Dinsmoor, Amer. Journ. of Arch. XII 1908, 3, 141. Adler, D. Mausol. v. Halik. Brln. 1900.

[4]) Jb. d. Arch. Inst. XXV 1910, 88.

[5]) Rocchi E., Le piante iconogr. di Roma d. s. XVI p. 149.

[6]) S. Canina, Cere antica Tav. VII, Ders., Monum. Inediti T. VIII.

haupt nicht: der Sarg, der in die Grube versenkt ist, verdrängt einen Teil Erde, der von selbst einen Hügel über dem Grabe bildet. Dieser Hügel braucht bloß von dem Architekten durch eine umfassende Steinmauer stilisiert zu werden, dann hat man das Vorbild für das Mausoleum des Augustus[1]). Deshalb hatte ich (m. Aug. II 3, 864) vermutet, „daß die Architekten des Augustus vom italischen tumulus ausgingen"; Altmann, D. ital. Rundbauten (1906) S. 46 und im wesentlichen auch Kornemann, Mausoleum (1921) S. 9 sind derselben Ansicht.

Das Mausoleum ist also ein tumulus; unten zwei Zylinder von Steinen, als Basis für einen runden Erdhügel von pyramidalem Durchschnitt, gekrönt von einer Kolossalstatue des Augustus; unten legt sich um den inneren Zylinder ein äußerer von großer Dicke, aber geringerer Höhe.

Die Höhe des Mausoleums Augusti scheint ungefähr dieselbe gewesen zu sein, wie die der moles Hadriani[2]). Die Ruine hat heute noch eine Höhe von ungefähr 30 Meter, nach Jordan-Huelsen R. Topogr. 1, III 619. Der Durchmesser einer nur unvollkommen erhaltenen Ruine ist manchmal nicht ganz leicht zu ermitteln. Ein Anonymus bei Lanciani, Storia d. scavi 2 p. 15 sagt: in mausoleo Augusti, cuius anterior pars circularis patet diametraliter passus continens 48, pedes meos 149. (c. Berol. A. 61.[3]). Nach den Messungen der neueren Architekten ist der Durchmesser der Ruine größer: dalla rovine esistenti si può riconoscere che il diametro totale del basamento come ora si trova, è di 200 piedi romani antichi[4]); nach Lanciani, Ruins and Excav. p. 465 beträgt er 88 Meter (wohl richtig); nach Reber, Ruin. R. [2] 287: 94 Meter; nach Durm, Handb. der Architektur[2] 2 II 775: 95 Meter. — Wie Jordan-Huelsen, Röm. Topogr. 1 III 619 zu der Annahme von 145 Meter kommt, verstehe ich nicht[5]).

Die Mauerringe.

Lanciani zeichnet in seinem großen Stadtplan von Rom (1 : 1000) beim Mausoleum vier große konzentrische Mauerringe (S. 116) in gleichen

[1]) Tacitus Ann. 3, 9 tumulus Caesarum; Vergil. Aen. 6, 874.

[2]) Vgl. Bartoli-Bellori fig. XXXIIa p. 44. In parte maxime edita, quae ad altitudinem CCL cubitorum assurgebat, quidam autumant . . fuisse statuam.

[3]) Nach Nissen, Metrologie (1892) S. 4 sind 5 pedes = 1 passus = 1,48 Meter.

[4]) Nibby, Itinerario di Roma (1838) 2, 362.

[5]) „Mauerringe von 145 und 25 Meter Durchmesser."

Abständen; Marliano in seiner Beschreibung der Stadt vom Jahre 1534 erwähnt nur d r e i[1]). Schon damals existierten nur noch z w e i, ebenso wie heutzutage: „Von dem Mausoleum des Augustus ist gegenwärtig nur die doppelte Backstein[?]-mauer übrig. — Die Umwandlung dieser Ruine in einen modernen Zirkus hat den ursprünglich schön gegliederten Organismus unkenntlich gemacht.“[2]) Mit demselben Rechte wie Braun von zwei, könnte man von e i n e m Mauerring reden, da die beiden äußersten eine Doppelmauer bilden. Im Zentrum sind außerdem noch Reste eines kleinen Mauerrings (25 m Dm.) mit einem Umgang von 4 m (s. u. S. 128).

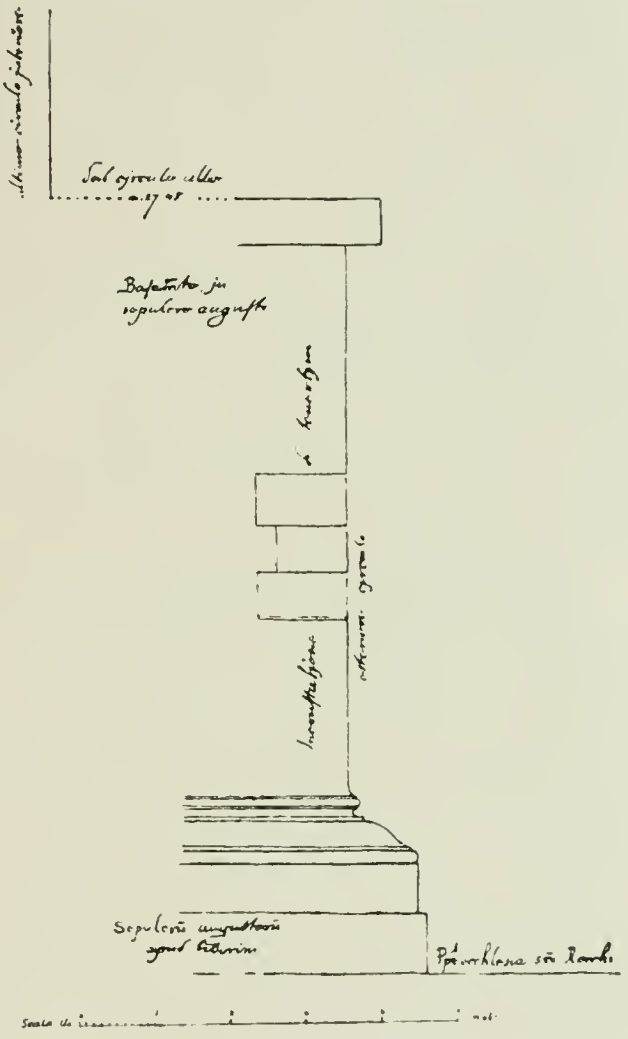

Abb. 3. Skizze des Bald. Peruzzi.

Diese Mauerringe[3]) waren trotz der Zerstörungen des MA. oben geschlossene Zylinder, und bei den Ausgrabungen vom Jahre 1519 noch besser erhalten, als heutzutage; das zeigen die (s. o. S. 115) perspektivischen Ansichten des 16. Jahrhunderts, die als vier Varianten eines Bildes von 1519 anzusehen sind. Sie geben uns ein Bild von dem damaligen Zustand der Ruine, das durch die Skizzen Baldassare Peruzzis erläutert wird. (Abb. 3.) Dort sieht man im Durchschnitt zwei mächtige Steinzylinder unmittelbar nebeneinander; der innere überragt den äußeren etwa um ein Drittel. Sein Dach war im 16. Jahrhundert noch teilweise erhalten, nicht auf

[1]) S. Lanciani, Stor. d. scavi 2 p. 13 ff.
[2]) Braun, Ruinen und Museen Roms S. 107.
[3]) Caesarum tholus: Martial 2, 59, 2.

der Höhe, sondern etwas tiefer zwischen dem oberen Rande des inneren und dem oberen Rande des äußeren Zylinders[1]). Die äußere Ringmauer war, wie gesagt, etwas niedriger als der innere Zylinder[2]) (ultimo circulo interiore bei Peruzzi), und es ist nicht vorauszusetzen, daß beide jemals die gleiche Höhe gehabt haben; sonst wäre die äußerste Ringmauer auf dem Bild von 1519 nicht so gleichmäßig gewesen, trotz einzelner späterer Aufbauten. Sie war in der Tat nichts weiter, als das Widerlager[3]) des inneren (Haupt)zylinders, der gegen den Druck von oben verstärkt werden mußte; Peruzzi nennt ihn mit Recht basamento in sepulcro Augusti.

Die Bedeutung der einzelnen Teile der Konstruktion ist darnach klar. G. Semper fordert bekanntlich für jedes Bauwerk vier Elemente: den Erdaufwurf [hier fehlend], den Unterbau oder Sockel, das eigentliche raumumschließende Gebäude und die Überdeckung. Beim Mausoleum ist der äußerste niedrige Mauerring der verstärkte Sockel, und der innere hohe Zylinder das eigentliche Gebäude; das Gewölbe mit dem Erdhügel die Überdeckung.

Die erhaltenen Ruinen des Mausoleums bestehen aus Gußwerk mit Reticulatverkleidung[4]). Gußwerk soll bei einem Monumentalbau natürlich niemals zutage treten. Beim Mausoleum Augusti hatte die Oberfläche sowohl des hohen wie des niedrigen Zylinders eine Inkrustation von weißem Marmor[5]). Huelsen und Kornemann, Mausoleum S. 5 denken allerdings an Travertin, weil Peruzzi an einer Stelle ausdrücklich Travertin erwähnt; aber das ist Ausnahme und gilt, wie wir sehen werden, nur für diese Stelle, die niemals sichtbar werden sollte. Was dagegen stets zu sehen war, z. B. auf Peruzzi's Skizze S. 121 oben der Steinbalken und unten die profilierte Basis der Eingangswand, haben wir uns in Marmor aus-

[1]) Reber, Ruinen Roms [2] 288 gibt dem äußeren Zylinder fälschlich eine quadratische Substruktion.

[2]) Bull. comun. arch. d. R. X 1882, T. XV—XVI. Jordan R. Topogr. I 1 87 A. 19.

[3]) Vgl. Viollet le Duc, Dict. de l'archit. 4 p. 297 No. 15: Choisy, L'art de bâtir chez les Rom. p. 93 Contre-forts. Fig. 54.

[4]) Jordan R. Topogr. I 1 22 A. 42. — E. B. van Deman, The date of concrete monuments: Amer. Journ. of Arch. XVI 1912, 390. 392.

[5]) Vgl. Strabo 5 p. 236 *ἐπὶ κρηπῖδος ὑψηλῆς λευκολίθου*. Larfeld, Handb. d. griech. Epigr. 1, 181 hat gezeigt, daß „weißer Stein" im Munde eines Griechen wie Strabo, Marmor bedeutet.

geführt zu denken, und zwar nicht in dicken Quadern, sondern in dünneren Platten, wie sie für die Profilierung passen. Daß bei den Ausgrabungen des Mausoleums in der Renaissance Marmor gefunden wurde, bezeugt Fulvius Ursinus[1]: ex profunda tellure marmora erui vidimus. Auch die Strebepfeiler (s. u.), die im 16. Jahrhundert aufgedeckt wurden, waren von Marmor (s. u. S. 123—4); auf einer Marmortafel war ferner die Inschrift des C. Caesar (C.I.L. VI 894) eingemeißelt, die 1519 gefunden wurde: in tegumento exteriori Augustorum mausolei[2]).

Ob die Dicke der äußeren Ringmauer sich noch heute irgendwo genau nachmessen läßt, kann ich nicht sagen. Lanciani (Bull. comun. arch. d. R. X 1882, T. XVI bestimmt sie nach Peruzzi als 27,45 m[3]).

Die Höhe des äußersten Mauerrings ist ungefähr doppelt so groß wie seine Dicke. Die Stelle, wo Peruzzi die Ringmauer nachgemessen, war die linke Mauer des Torwegs (s. u. S. 125).

Zungenmauern, Nischen und Treppen.

Der äußerste Mauerring an der Peripherie war das Widerlager der ganzen Konstruktion; aber dieses Widerlager brauchte bei dem gewaltigen Druck, wie der Baumstamm die Seitenwurzeln, noch Strebepfeiler nach außen. Es waren Marmorblöcke von rechteckigem Grundriß und dreieckiger Form, deren eine Schmalseite in die eine Seite der Außenmauer eingefügt war. Due fili (pili) di marmo, d'una stessa grandezza e forma, i quali stavano internati nel muro con un de loro lati[4]). Die ganze äußere Ringmauer war in der Richtung der Radien von Zungenmauern umgeben, die in einer Urkunde vom Jahre 1542 mit vorspringenden Sporen verglichen werden; s. Lanciani Storia d. scavi 2, 14 (a. 1542) adherere primo parieti dicte sepulture ac etiam speronibus seu pilastris antiquis eiusdem sepulture — — dabei wird Schonung der Ruine empfohlen

[1]) Lanciani, Stor. d. scavi 2 p. 16.

[2]) Bull. comun. arch. d. Roma X 1882, 154.

[3]) Dieses m hat mir viel Mühe gemacht, da es nach dem Faksimile der Tafel XVI von Peruzzi geschrieben zu sein scheint. Studniczka hatte aber die Güte, mir zu zeigen, daß das nur eine Ungenauigkeit der Lancianischen Publikation ist, und m hier wirklich Meter bedeutet. Beim Nachmessen auf dem großen Plane von Rom von Lanciani (1903) sieht man, daß die Zahl richtig ist.

[4]) Lanciani, Storia d. scavi 2, 17.

— — quod non possit dictos parietes antiquos, seu sperones francere nec in totum, vel in partem demolire.

Alle Grundrisse zeigen mindestens 12 solche Zungenmauern (pilae), welche die 12 halbkreisförmigen Nischen trennen und zugleich fortsetzen nach außen. Aber auch in der Rundung der Nischen scheinen entsprechende Mauern vorhanden gewesen zu sein (im ganzen also 24); das sieht man deutlich auf dem großen Plane von Piranesi, ebenso wie auf L. Bufalinis Stadtplan, während P. A. Bufalini bei Bellori Fig. LXXI nur 12 solche Zungenmauern verzeichnet.

Diese Frage läßt sich nur an Ort und Stelle entscheiden. Das ganze Mausoleum ist durch einen modernen Bau überdeckt, diese Zungenmauern an der Peripherie aber wahrscheinlich nicht; hier dürfte eine Grabung möglich sein. Wenn man also wirklich vierundzwanzig findet, so können die mit ungerader Zahl bezeichneten keinen anderen Zweck gehabt haben, als die mit grader Zahl; beide waren Strebemauern (pilae) des äußersten Mauerringes; die einen vielleicht ü b e r, die anderen u n t e r der Erde. Der äußere Anblick des Denkmals wurde durch diese 12 (resp. 24) Strebepfeiler nicht gerade verschönert; es läßt sich daher nicht bezweifeln, daß sie konstruktiv notwendig waren; die Konturen des ganzen Baues gewinnen dadurch die Form eines pyramidalen tumulus; über die Zungenmauern des Torwegs s. u. Der Ort des Tatenberichts S. 141.

Piranesi hatte den unglücklichen Einfall, diese halben zu ganzen Kreisen zu ergänzen, um den Rundbau des Mausoleums durch einen Kranz von 12 geschlossenen kreisförmigen Kapellen zu umgeben, die er als die eigentlichen Grabkammern für notwendig hielt. Allein Grabkammern pflegt man ins Innere, nicht in das Widerlager und an die Peripherie des Grabes zu verlegen; außerdem hat man keine Spur von geschlossenen Kreisen, sondern nur 12 halbrunde Nischen gefunden; ihre ziemlich bedeutende Höhe läßt sich wohl nicht mehr nachweisen. Ob und welche Statuen dort stehen sollten, wird nicht gesagt. Bei einem Grabmal wird man vielleicht an die dort Bestatteten denken. Dann wären die Nischen zunächst bis zum Tode des Marcellus leer gewesen, und es wird nicht berichtet, daß sie sich im Laufe der nächsten Jahrzehnte allmählich gefüllt hätten. Dagegen hatten die Soderini, wie wir wissen, am Eingang zwei große Statuen aufgestellt, die sich doch wohl wahrscheinlich in nächster Nähe auf ihrer Besitzung gefunden haben. — Eine derselben ist

die Kopie eines griechischen Kunstwerks ersten Ranges, und von Kekule v. Stradonitz publiziert unter dem Titel: Über Kopien einer Frauenstatue aus der Zeit des Phidias . . 57. Winckelmanns-Prgr. Brln. 1897. Vielleicht hat diese Statue ursprünglich in einer dieser zwölf Nischen gestanden; sie hat allerdings nur die Höhe von 7 Fuß 6 Zoll; aber auch die Höhe des Widerlagers ist nicht groß.

Daß eine Freitreppe im Altertum zum Eingangstore hinaufführte, ist nicht zu bezweifeln. Das Tor des inneren, höchsten Zylinders mit anschließendem Eingangskorridor ist heute noch vorhanden und zeigt die Notwendigkeit einer Freitreppe; auch die Zeichnungen der Renaissancezeit haben eine entsprechende Treppenanlage[1]).

Eine zweite Treppe im Innern des Grabmals war nicht notwendig (s. u.).

Der Torweg.

Die ganze Grabanlage hatte nur ein Tor nach Süden gegen die Stadt; im XIX. Jahrhundert betrat man die Ruine von Norden. A. Stahr und F. Lewald, Ein Winter in Rom S. 321 beschreiben den Eingang:

„Durch eine niedere Tür und den dunkelen Flur eines schmutzigen Hauses in der Via dei Pontefici, das den hochtönenden Namen Palazzo Correa führt, gelangt man in eine Art engen Hof und befindet sich plötzlich einem Kreisausschnitt des riesigen Zylinderbaues gegenüber."

Das alte Tor im S. wird nicht mehr benutzt, ist aber verhältnismäßig gut erhalten.

„Der antike Zugang von Via S. Rocco aus ist bei der Anlage des modernen Saalbaues so geschont worden, daß man auf neuen Treppenstufen bis auf das Niveau des einstigen Zugangs hinabsteigen kann und bei elektrischem Licht alles leidlich sieht, was noch zu sehen ist. Der Zugang war gewölbt, und es wurde mir glaubhaft versichert, die Höhe vom Boden bis zum Gewölbescheitel betrage 18½ m, was sich mit meiner Schätzung deckt" [Th. W.]. Es ist dieselbe Stelle, welche Baldassare Peruzzi skizziert hat (s. o. S. 121), zwischen dem oberen Steinbalken und dem profilierten Postament zeichnet er große Quadern mit der Beischrift: Incrustazione di teuertini. Piranesi, La antichità Rom. 1784. II tav. LXXI bezeichnet den Eingang mit E; das wird erklärt: Muro fabbricato di scaglie di selce et anticamente vestito di travertino, come si dirà in

[1]) S. Winckelm.-Prgr. Brln. 1897 S. 3. s. o. S. 111, Abb. 1.

appreso. Die „Inkrustazion“ des Eingangs muß in der Tat etwas Auffallendes gehabt haben, denn auch P. A. Bufalini bei Bellori, Vetera Sepulcra (1728) Fig. LXXII spricht davon bei einer Skizze, die er beifügt. B. Cuniculus seu Crypta longa spithamas [Spanne] circiter centum quae deprehenditur antiquitus quoquo versum fuisse munitus magnis elaboratisque pumicibus, quorum hodie tantum formae cognoscuntur parietibus impressae.

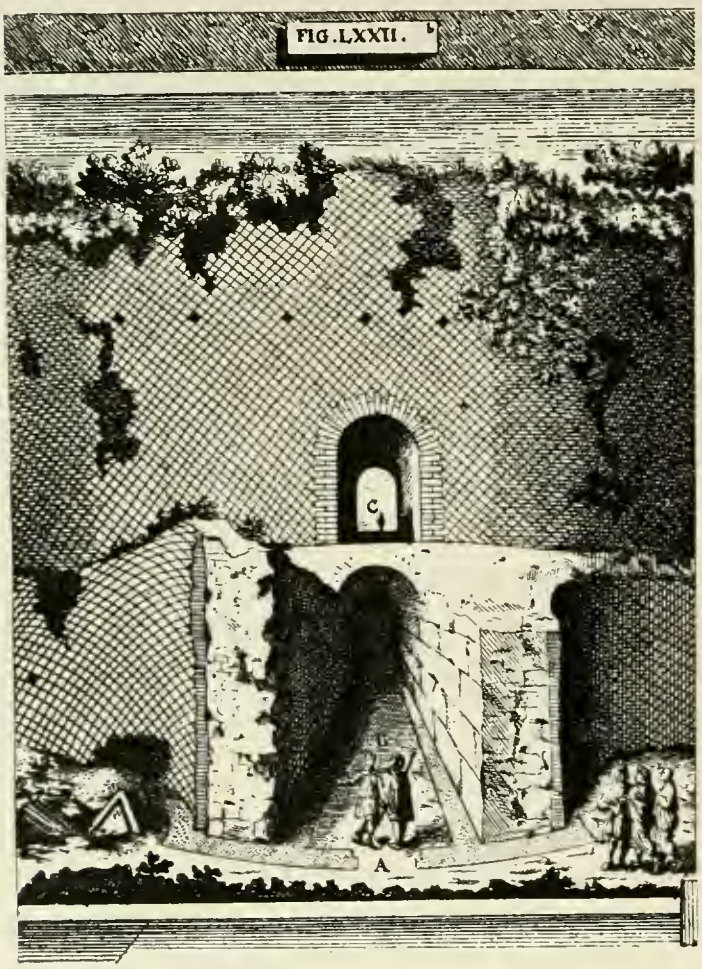

Abb. 4. Torweg mit Außennische.

Wenn er von Bimstein redet, so hat er sich wahrscheinlich täuschen lassen durch die rauhe, poröse Oberfläche des Travertinsteines. Daß die Travertinquadern des Torwegs mit Marmor verkleidet gewesen seien, wie Lanciani[1]) vermutet, ist nicht anzunehmen; Marmor war für die Außenseite bestimmt, die man sehen konnte. Dagegen ist die Möglichkeit zuzugeben, daß diese Travertinfläche vielleicht verdeckt war durch die Erzplatten des Tatenberichts; auf diese Frage müssen wir später noch einmal zurückkommen. Wahrscheinlich ist das allerdings nicht, weil auch das Tonnengewölbe des Torwegs, das sicher nicht verkleidet wurde, aus Travertin bestand[2]). (Abb. 4.)

Die linke Seite des nach S. geöffneten Torwegs sehen wir nicht nur bei Bufalini-Bartoli, sondern auch bei Peruzzi als Basamento in sepulcro

[1]) Lanciani Bull. comun. arch. d. Roma X 1882, 154.

[2]) Piranesi, Antichità di Roma 2 [LXXII] B Ingresso; la Volta del quale era sostenuta da Travertini.

Augusti (s. o.). Die Wand ruht auf einem ausladenden, profiliertem Postament und endet oben mit einem einfachen, etwas vorspringenden Steinbalken. Ähnliche von rechts und von links vorspringende Steinbalken sind auch bei antiken Festungstoren nachzuweisen, z. B. bei der Porta Amandola in Perugia; sie sind senkrecht durchbohrt, und in diesem runden Loch drehen sich die Zapfen der beiden Torflügel. Dasselbe gilt natürlich auch von dem Steinbalken in Peruzzis Skizze, die seitlich aufgenommen ist; das senkrechte Loch blieb also unsichtbar. Hier haben wir also den Platz der ehernen Eingangspforte des Grabmals, deren Torflügel sich gelegentlich von selbst auftaten[1]). Wenn nun die beiden ehernen Torflügel an der äußeren Seite der äußersten Ringmauer angebracht waren, so sah man, wenn sie geschlossen waren, im Torweg nichts; denn an Oberlicht ist natürlich nicht zu denken; der Torweg hatte im Altertum natürlich eine viel geringere Breite als auf den Skizzen der Renaissance. Die Torflügel bildeten hier also genau die Grenze zwischen dem Reiche des Lichts und der Finsternis. Bei diesem Tore endete also der einzige Korridor der in der Richtung des Radius die einzelnen Mauerringe durchschneidend das Zentrum mit der Peripherie verband.

„Die jetzige Länge des gewölbten Zugangs habe ich mit ca. 21 Meterschritten bis zum Innenkern abgeschritten." — — „Die Seitenmauer links vom antiken Haupteingang ist klar erhalten. Die Mauer schien mir aber nicht nach innen verjüngt zu sein und hatte, scheint es, auch ursprünglich links keine [Seiten-]Tür; diese ist vielmehr roh und ohne Verblendungsspuren zu zeigen einfach durchgebrochen" [Th. W.].

Nach den Plänen von Bufalini und Piranesi ist diese Tür älter.

Wenn nun der antike Beschauer den Torweg und die beiden äußeren Mauerringe durchschritten hatte, so stand er in dem

Hauptraum

der Grabanlage, in einem runden ringförmigen Saal mit einem Durchmesser von 192 spittami[2]) (nach P. A. Bufalini). In diesen runden Raum zeichnet Lanciani auf seinem großen Stadtplan zwei dicke, schwarze, konzentrische Kreise (im ganzen also vier); L. Bufalini dagegen gibt auf

[1]) Sueton Nero 46 sponte foribus [Mausolei] patefactis. Sueton Vespas. 25 cum Mausoleum derepente patuisset.

[2]) Ich rechne dabei den spittamo = 25 cm.

seinem Stadtplan für diesen Rundbau außer den beiden äußeren Ringmauern einen schraffierten und (im Innern) einen unschraffierten Kreis. In seinem etwas größeren Spezialplan bei Bartoli zeichnet P. A. Bufalini zwei hypothetische Mauerringe. Piranesi erkennt die beiden inneren Ringe in der Theorie seiner Rekonstruktion an; als vorhanden bezeichnet er jedoch nur einen ganz kleinen Kreis nahe dem Zentrum der ganzen Anlage, den auch Bufalini wenigstens andeutet. Nach Huelsen R. Topogr. 1 III 619 ist dieser kleinste Mauerring wirklich vorhanden und auch Wiegand bestätigt seine Existenz. Er hat einen Durchmesser von 25 Metern; das Innere ist aber unzugänglich. Aber wie können wir ihn erklären? Piranesi, La antichità Rom. 2 t. LXI nennt diesen kleinsten Kreis B und umgibt ihn mit einer Wendeltreppe: Centro con scale; und ebenso sein Schüler bei Lanciani, Storia d. scavi 2, p. 16.

Aber wozu eine Treppe ohne ein oberes Stockwerk? Für den Erdhügel war sie sicher nicht notwendig. Der innere Zylinder der Wendeltreppe (25 m Dm.) mit der Treppe selbst (4 + 4 m breit) braucht einen Zylinder von 33 m; d. h. ungefähr ein Drittel des ganzen Mausoleums (Dm. 88 m). Das ist zuviel für eine Treppe, die gänzlich zwecklos war. Wenn sie aber wirklich notwendig gewesen wäre, so hätte ein vernünftiger Architekt ihr doch nur ein Zwölftel des ganzen Gebäudes geopfert, indem er ihr eine der 12 Kammern des Grabes einräumte, die für eine viereckige Treppe vollständig ausreichte. Aber nicht nur dieses Drittel des Mausoleums ist verschwendet für eine zwecklose Treppenanlage, sondern der anschließende Raum zwischen der sog. Treppenanlage und der Doppelmauer der Peripherie ist ebenfalls zwecklos. Auf den alten Plänen sieht man hier allerdings einen Mauerring, der natürlich das Dach tragen soll, der aber konstruktiv nicht notwendig war (s. u. Gewölbe).

Lanciani gibt als Grundplan des Mausoleums, wie gesagt, vier konzentrische Kreise und ebenso L. Bufalini auf seinem Stadtplan (1560)[1]), aber L. Bufalini fügt den Kreisen auch noch Radien hinzu, die bei Lanciani fehlen. Vollständige Radialmauern gibt es allerdings nicht, aber die Strebepfeiler der Mauern haben allerdings die Richtung der Radien. Diese vereinzelten Stücke sind in der Theorie der Renaissancearchitekten zu einer zusammenhängenden (Radial-)Mauer geworden. Ein Schüler Pira-

[1]) Rocchi, Le piante iconogr. di Roma d. s. XVI (1902) p. 32. La pianta di L. Bufalini (1551).

nesis (s. Lanciani, Storia degli scavi 2, p. 16) sagt: Gli avanzi de muri i quali a guisa di raggi uniscono le circonferenze al centro e sostengono l'edifizio. Wenn der ganze Bau also aus vollständigen Zirkular- und Radialmauern besteht, so möchte man doch fragen, wo bleibt denn da noch Raum für die Hauptsache, für die

Grabkammern?

Für diese bleiben dann nur noch die zwölf Kammern zwischen der ersten und zweiten Ringmauer der Peripherie.

Diese Kammern werden in der Urkunde vom Jahre 1542 erwähnt: gripte existentis inter dictum primum murum antiquum et secundum murum dicte sepulturae[1]).

Ein Anonymus bei Lanciani, Storia d. sc. d. Roma 2, 16 gibt eine Beschreibung einer Grab[?]kammer ohne die Lokalität näher zu beschreiben. Stahr und F. Lewald, Ein Winter in Rom S. 322 beschreiben ihren Zustand im vorigen Jahrhundert: Eine Art von Custode führte uns dann eine dunkle Treppe hinauf in eine Reihe finsterer Grabkammern, angefüllt mit Getrümmerwesen von Marmorskulpturen und Tongefäßen, freigiebig um sich werfend mit den Namen der Kaiser und Kaiserinnen[2]). „Der nächste größte Kammerkreis hat ca. 10 m lichte Radiuslänge und der äußere Kammerkreis 6½ m lichte Radiuslänge bei ca. 10 m Breite" [Th. W.].

Es sind also längliche Kammern (ca. 10×6½ m), für die man im Mittelalter einen eigenen Eingang gebrochen hatte oberhalb des antiken Torwegs, bei Bufalini-Bellori, Vet. Sepulcra Rom. et Etr. (1728) Fig. LXXII B[3]).

Einen Platz für die Aufstellung der Aschenurnen (eine altarartige Erhöhung) hat man weder hier noch sonstwo im Mausoleum gefunden.

Die Raumdisposition der ganzen Anlage wäre eine höchst mangelhafte, wenn diese 12 Kammern der Doppelmauer wirklich die Grabkammer des kaiserlichen Hauses wären. Das Mausoleum hat einen Durchmesser

[1]) Lanciani, Storia d. sc. 2, 14.

[2]) Piranesi, Antichita d. R. 2 [LXXII]. Una delle stanze angolari, nelle quali riponevansi le Ceneri de' Parenti dell'Imperatore, wörtlich wiederholt bei Lanciani, Storia d. scavi 2, 16.

[3]) B. Alter aditus in secundum ordinem cum solis cameris lateralibus communicat reliquias huius admirandae molis.

von ca. 88 m; die Doppelmauer der Peripherie hat auf jeder Seite eine Breite von 12—13 m; ziehen wir also ca. 26 m von den 88 m ab, so bleiben rund gerechnet ca. 60 m als Durchmesser des inneren Rundsaals: mehr als die Hälfte (fast zwei Drittel) kommt demnach für den eigentlichen Zweck des Grabmals garnicht direkt in Betracht. Dieser größte Raum

Abb. 5. Ringmauer mit einer der Kammern im Längsschnitt.

der ganzen Anlage soll darnach nur die Stützmauern aufnehmen, und wie ein Mantel die Träger des Daches verhüllen, während die Asche der Bestatteten den schlechtesten, am wenigsten gesicherten Platz erhält an der Peripherie. Ein bedenkliches Armutszeugnis für den Architekten des Augustus!

Diese Kammern haben nur untereinander eine Verbindung durch eine Tür mit der Nebenkammer, nicht mit dem großen runden Saal der Mitte und nach Wiegand nicht einmal nach dem Torweg (s. o.). Wenn also eine Urne in der sechsten Kammer beigesetzt werden sollte, so mußte sie durch fünf Kammern getragen werden. Piranesi, Antichità Rom.

2 [LXXII] F., Una delle stanze angolari gibt einen senkrechten Durchschnitt einer Kammer, der aber insofern nicht richtig sein kann, als er diese Kammer bis zum Erdhügel oben reichen läßt. Diese Kammern lagen zwischen den beiden äußersten Mauerringen (der Peripherie); da der äußerste nicht dieselbe Höhe hatte, wie der nächstfolgende, so kann die Decke der Kammern nicht so hoch gewesen, wie der innere (zweite) Zylinder.

Im Grundriß bilden die beiden äußeren Ringmauern eine Doppelmauer, in der zwölf Kammern versteckt sind[1]).

Auf einer Photographie, die ich mir aus Rom mitbrachte (Abb. 5), sieht man eine dieser Kammern im Längsschnitt; diese perspektivische Ansicht, hat einen Grundriß wie ⌐¬; die entsprechende äußere Hälfte ist zerstört (s. o. S. 130). Daß sie nicht eine der wirklichen Grabkammern sein kann, deren wegen das Ganze erbaut wurde, leuchtet ein. Durm, Handb. d. Architektur 2 II ² 775 findet diese Grabkammern verhältnismäßig klein; Huelsen nennt sie Kammern nicht G r a b kammern, und Piranesi versetzt deshalb die Urnen vielmehr hauptsächlich in die von ihm erdachten kreisförmigen Kapellen an der Peripherie, die nie existiert haben.

Wenn sie sich also für die Bestattung der kaiserlichen Familie nicht eignen, so konnten es vielleicht Grabkammern zweiten Grades sein für die Bestattung der Sklaven oder Freigelassenen des kaiserlichen Hauses, natürlich in ganz beschränkter Auswahl; sonst hätte die ganze Anlage natürlich ganz andere Dimensionen haben müssen; die Grabschriften der kaiserlichen Freigelassenen waren in der ganzen Stadt verstreut; z. T. in besonderen Gebäuden; über das Columbario dei liberti di Livia s. Canina, Edifizi di Roma 4, 271. C. I. L. VI 3926 ff.; Nibby, Itinerario d. R. (1838) 2, 460; über die Sklaven der Marcella: C. I. L. VI 4410 ff.

Ich halte diese Kammern ohne einen Zugang nach außen und nach dem Innern der Kreise vielmehr für Hohlräume im Gemäuer.

Wenn nämlich der antike Baumeister einen Kubus in Gußwerk aufzumauern hatte, so füllte das Gußwerk den ganzen Kubus mit Ausnahme einer Cella im Innern und dem nötigen Zugang, so z. B. beim Grabmal

[1]) Nach Nibby waren es dreizehn: Intorno a questo corpo circulare erano disposite le camere sepolcrali indicate da Strabone, le quali riconosconsi essere state 13 oltre quella che dava accesso all'interno. Nibby, Itinerario d. Roma (1838) 2, 362.

der Caecilia Metella, wo nur die Grabcella nebst Korridor und Treppe freiblieb[1]). Allein bei größeren Massen war das Materialverschwendung. Die Festigkeit des Baues litt durchaus nicht darunter, wenn im Innern an geeigneter Stelle Höhlungen unausgefüllt blieben, so z. B. beim Grabmal der Plautier, wo nur das Zentrum und die beiden Ringmauern massiv sind, dort gibt es Hohlräume ohne irgendeinen Zugang, die nur Material sparen sollten; beim Grabe des Mausolos besteht die Substruktion aus hohen Pfeilern und Hohlräumen[2]).

Ebenso hat das Pantheon solche Hohlräume (senkrecht) s. Durm, Handb. d. Arch.[2] 2 II S. 280 Fig. 301.

Auch Viollet le Duc zeichnet einen Rundbau mit Hohlräumen und äußeren Mauerzungen.[3])

In gleicher Weise betrachte ich die Kammern in der Doppelmauer des römischen Mausoleums als derartige Hohlräume, nicht als eigentliche Grabkammern. Wiegand ist allerdings anderer Ansicht: „Über die Unterbringung der Leichen kann ich weder in der Hauptsache noch in Nebensachen irgend eine Angabe machen. Soviel ist aber sicher, daß die Wände überall, wo ich etwas davon sah, glatte Retikulatfassade hatten ohne irgendwelche Eintiefungen von Nischen oder dergl., was auf bestimmte Bestattungsstellen deuten könnte. Dennoch ist es natürlich ganz unwahrscheinlich anzunehmen, daß solche herrliche Gewölberäume lediglich konstruktive Höhlungen gewesen sein sollten, vielmehr scheint mir sicher, daß sie für eine Menge von Bestattungen nicht nur die Möglichkeit boten, sondern auch tatsächlich gedient haben müssen."

Wenn in dieser Weise wirklich die Grabkammern in der Doppelmauer der Peripherie versteckt waren, so möchte man fragen, wozu diente dann der übrige Teil, die größere Hälfte des Baues im Inneren? Dort gab es einen mächtigen Rundbau[4]), der schwerlich nur dazu bestimmt war, die zylindrischen Mauerringe aufzunehmen, welche das Dach trugen. Dieser Rundbau erinnert vielmehr an die Rundgräber von Diokletian

[1]) S. Bartoli-Bellori, Sepulcra t. XXXV und ähnlich bei Canina, Cere antica 1838, Tav. VII.

[2]) Amer. Journ. of Arch. XII 1908 T. VII.

[3]) Dictionnaire de l'arch. 5, 78 vgl. 4, 81.

[4]) Un' ampia sala rotonda occupava il centro: il suo diametro fu id 130 piedi romani: questa era coperta della volta. Nibby, Itinerario di Roma (1838) 2, 362.

und Sta. Costanza[1]) und das Pantheon [des Agrippa ?] und läßt sich erklären als das Pantheon des Divus Augustus und der Seinen.

Den Nischen der Außenmauer entsprechend werden wir auch im Innern an der Zwölfzahl festzuhalten haben.

Der Rundbau im Zentrum der ganzen Anlage des 726/28 vollendeten Mausoleums war nur für die Urne seines Stifters und seiner Gemahlin bestimmt[2]); aber schon vor seinem Tode öffneten sich die ehernen Tore des Mausoleum im Jahre 731/23 für seinen Neffen Marcellus[3]).

Dann folgten Agrippa, Drusus, Antonia, Germanicus und sein Sohn Nero, Agrippina, Tiberius mit Sohn und Enkel, Claudius[4]), [Drusilla ?] Poppaea, Nerva. Die Lage der einzelnen Gräber im Inneren läßt sich natürlich nur vermuten.

Dazu kommen noch C. und L. Caesares;[5]) von Gaius ist es ausdrücklich überliefert: C.I.L. I² 62: donec ossa eius (C. Caesaris) in [ma]esole[um inferrentur; während Huelsen a. a. O. 615 an ein besonderes Monument denkt. Wo Vespasian beigesetzt ist, läßt sich mit Bestimmtheit nicht sagen; doch wohl eher im Monumentum Flaviorum[6]). Zu seiner Zeit war wenigstens noch ein Platz im Mausoleum frei, den man der Junia Calvina zugedacht hatte[7]).

R. Lanciani füllt das Innere dieses großen Rundbaus aus durch zwei dicke Mauerringe, die in dem Plan von Bufalini (bei Bartoli-Bellori) als vollständig fehlend aber doch hypothetisch angedeutet sind.

Piranesi zeichnet den kleineren dieser beiden Kreise als vorhanden, betrachtet ihn aber nur als die Mitte einer Wendeltreppe, die nach oben führte (s. o. 128). Dieser kleinste Mauerring (Dm. von 25 m) ist auch

---

[1]) Durm, Handb. d. Architektur² 2 II 774 Fig. 858 u. 776 Fig. 860. Mausol. d. Konstantia s. Wilpert, D. Röm. Mosaik. 1, 272. Schmarsow, A., Der Kuppelraum v. Sta. Constanza, Programm Leipzig 1903, Venturi, Storia d'arte I, 76, 80—81.

[2]) S. Jordan-Huelsen, R. Topogr. I III 615, 621 A.

[3]) Über die Bestattung der Octavia s. m. August. II 701 A. 14; anders Lanciani, Pagan and christ. Rome 185.

[4]) Britannicus hatte ein besonderes Grabmal, Sepulchrum . . Britannici in Campo Martio. Bull. comun. arch. d. Roma XXXIII 1915, 65 ff.

[5]) S. m. Augustus II 738 ff.

[6]) Ca. 94 n. Chr. vollendet, s. Martial 5, 65, 5 ed. Friedländer.

[7]) Sueton, Vesp. 23. Prosopogr. I. Rom. 2 No. 570. Pauly-Wissowa s. v. No. 198.

heute noch deutlich erkennbar; er „ist innen nicht betretbar, da er einen Zylinder ohne Zugang darstellt, der von einem ca. 4 m breiten gewölbten Umgang umgeben wird“ [Th. W.]. Huelsen (R. Topogr. 1 III 618 A. 48) meint allerdings „die Existenz einer zentralen Grabkammer ist nicht nachzuweisen, und an sich unwahrscheinlich“.

Allein Huelsen selbst hat einen innersten Mauerring von 25 m (Dm.) nachgewiesen; das ist eben die zentrale Grabkammer des Augustus. Unwahrscheinlich ist diese Annahme bei der kreisrunden Anlage des ganzen Denkmals sicher nicht; sie wird sogar direkt bezeugt durch ein allerdings mittelalterliches Zeugnis, in den Mirabilia (§ 22), um 1150 n. Chr., bei Jordan R. Top. 2, 628 u. 1 III 618 A: Ad portam Flaminiam fecit Octavianus quoddam castellum, quod vocatur Augustum, ubi sepelirentur imperatores, quod tabulatum fuit diversis lapidibus, intus in girum est concavum per occultas vias. In inferiori giro sunt sepulturae imperatorum — — Ante quod stabat statua dei sui, sicut in aliis omnibus sepulchris, in medio sepulchrorum est absida, ubi sedebat Octavianus ibique erant sacerdotes facientes suas cerimonias.

Der Schreiber ist gut unterrichtet; er weiß z. B. daß auch Kaiser Nerva in diesem Mausoleum bestattet wurde; auch die Bezeichnung absida ist gut gewählt, denn die Grabkammer des Augustus war ursprünglich kein geschlossener Kreis, sondern stand nach S. in Verbindung mit dem Korridor des Eingangs, daher absida.

Wenn der innerste Mauerring (v. 25 m) heute unzugänglich ist, so erklärt sich das leicht, weil das moderne Niveau höher oder tiefer ist.

Kornemann, Mausoleum S. 6 A. 1 weist der Urne des Augustus nicht den Platz im Zentrum zu, sondern „in der Reihe der anderen Nischen und wohl nur dadurch ausgezeichnet, daß er (Augustus) etwa gegenüber dem Haupt[?]-eingang des Monumentes lag“[1]). Diese Anordnung unterscheidet sich nicht wesentlich von der Huelsenschen. Ganz anders trat die Bedeutung des Mannes hervor im Zentrum des Rundbaues.

Es ist vollständig in der Ordnung, daß der Herrscher der Welt, der das Grabmal baut, sich den Mittelpunkt vorbehält; auch in dem benachbarten Grabmal Hadrians gehörte der hervorragendste Platz dem Gründer[2]). O. Hirschfeld (S. B. Brln. 1886, 1154) meint daher mit Recht,

[1]) Das Mausoleum hatte nur einen Eingang.

[2]) S. Huelsen, Röm. Mitt. VI 1891, 142.

daß der Verfasser der Mirabilien „in der Mitte der übrigen Grabkammern in einer Apsis die des Augustus mit seiner in sitzender Stellung dargestellten Statue" gesehen habe. Wenn das richtig ist, so stand die Kolossalstatue des Kaisers, welche den Erdhügel krönte, genau über dieser zentralen Grabkammer, in der seine Asche beigesetzt war[1]).

Die Mauern dieses zentralen Zylinders mußten natürlich bis zum Dach hinaufgeführt werden, das sie trugen, mußten also eine Höhe haben von fast 30 m, was bei einem Durchmesser von 25 m ein richtiges Verhältnis zu sein scheint.

Dieser kleinste, aber höchste Zylinder des Zentrums war durch einen runden Umgang von 4 m Breite eingefaßt, der mit dem Eingangs-Korridor in Verbindung stand, den er fortsetzte. Das war nicht, wie Piranesi meinte, der Platz für eine Wendeltreppe, sondern der zweite Zylinder des Baues mit den Toren für die Plätze des kaiserlichen Hauses. Auch dieser weitere Kreis sollte natürlich das Dach tragen, das also auf 3 Mauerringen ruhte, da der vierte und äußerste (das Widerlager) eine geringere Höhe hatte.

Das Gewölbe.

Wie man sich auch im einzelnen zu den Fragen der Rekonstruktion stellt, die Annahme eines Gewölbes ist bei diesen Dimensionen notwendig; seine Spuren sind auch heute noch deutlich zu erkennen. „Die Gewölbe bestanden aus Opus incertum und sind zweifellos mit Retikulat-Tuff verblendet gewesen; die Bauweise ist ganz einheitlich" [Th. W.].

Über Gewölbe von Gußgemäuer s. Durm, Handb. d. Arch.[2] 2 II 57. Choisy, L'art de bâtir chez les Rom. p. 34.

Auf meiner bereits oben S. 130 erwähnten Photographie der Ruine sieht man eine Binnenwand des hohen inneren Zylinders mit Retikulatwerk bekleidet und oben mit Ansätzen von vier Strebepfeilern, die das Gewölbe tragen sollten. Ob diese vier Pfeiler aber dem Altertum oder dem Mittelalter angehören, kann man der Photographie natürlich nicht ansehen. Allein weshalb sollte das Mittelalter o b e n Strebepfeiler der Gewölbe bauen, während ihm doch die ganze Ruine nur u n t e n als Festungsmauer in den Straßenkämpfen wertvoll war? Wiegand bemerkt ausdrücklich, daß der Eingangs-Korridor und der Umgang von 4 m der

[1]) Strabo 5, 236 *ὑπὸ δὲ τῷ χώματι θῆκαί εἰσιν αὐτοῦ καὶ τῶν συγγενῶν.*

den kleinsten Zylinder von 25 m umgibt, gewölbt waren, und fährt dann fort: „Spuren von Einwölbung des Kammerkreises habe ich nicht gesehen, aber von C [d. h. der Doppelmauer] sind sie auch als Ansätze an den zerstörten Teil bei Via Pontefici 57 erkennbar. Doch ist hier der antike Boden nicht festzustellen, somit auch nicht die Gewölbehöhe."

Wenn wir Kleines mit Großem vergleichen dürfen, so erinnert das Grabmal der Tochter Constantins (Sta. Costanza) in seinem Grundriß

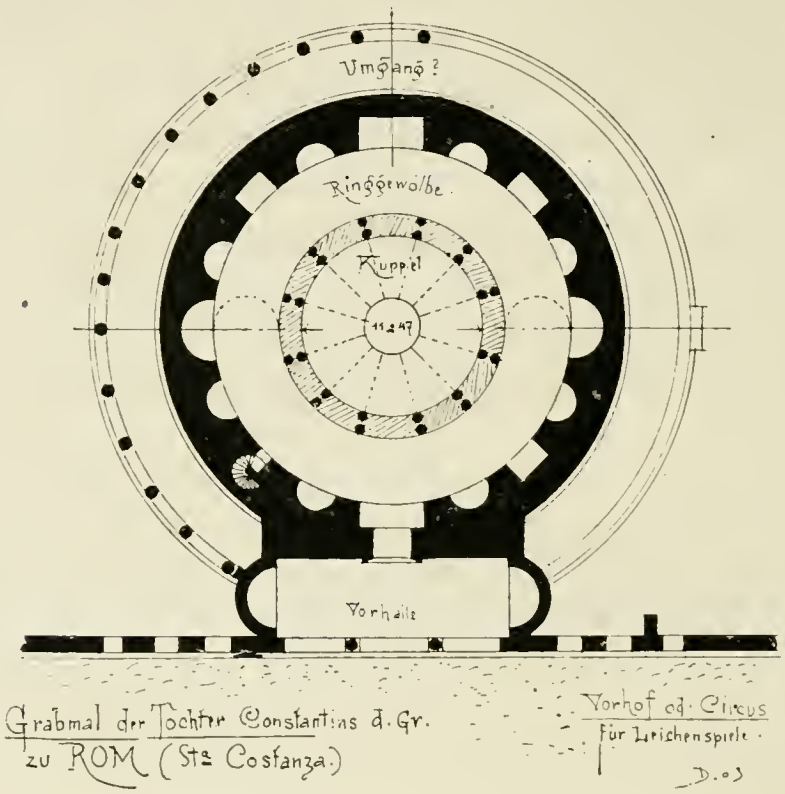

Abb. 6. Grundriß von Sta. Constanza.

(Abb. 6) an das Mausoleum (S. 117): im Inneren ein Kuppelgewölbe, ringsherum ein Ringgewölbe geschützt durch eine dicke Außenmauer s. o. Durm a. a. O. 772 Fig. 856, 2; III 1 S. 578.

Als feststehend können wir also annehmen, daß der kleinste (Zentral-) zylinder mit dem benachbarten Umgang (von 4 m Breite) ihre eigenen Gewölbe hatten. Viel schwieriger ist aber die Frage, wie wir uns das Gewölbe des nun folgenden großen Rundsaales zu denken haben. Hatte dieses Hauptstück der ganzen Anlage a) ein großes Gewölbe, das den ganzen Raum überspannte? oder b) setzte sich sein Dach fächerförmig aus den Dächern seiner 12 einzelnen Abteilungen zusammen?

a) Dieser große Rundsaal zwischen der Doppelmauer der Peripherie und dem 4 m breiten Umgang des kleinsten Zylinders hatte nach Bufalini einen Durchmesser von 192 spittami (Spannen), ungefähr 42 m; aber dabei sind abzurechnen 25 m (Zentralzylinder) und 4+4 m (Umgang), also zusammen 33 m. Das Gewölbe des großen ringförmigen Rundsaals brauchte also eine Spannung von ungefähr 9 m zu haben und dieser natürlich bloß annähernde Anschlag stimmt zu der Schätzung von Wiegand, der die Entfernung auf ca. 10 m anschlägt. Also ein Ringgewölbe auf jeder Seite 9—10 m breit; es übersteigt durchaus nicht die Grenzen des technisch Möglichen, auch wenn man nicht, wie bei der cella solearis Caracallas, das Gewölbe durch Eisenstäbe (s. Dinsmoor, Structural iron in gr. architect. Am. Journ. of Arch. XXVI 1922, 148) verstärkte. Die Gewölbe des Diokletiansgrabes sind 14,20 m, die der Maxentius-Basilica 24 m breit[1]). Die große Rotunde des Caldarium in den Caracallathermen hatte einen inneren Durchmesser von 35 m[2]). Alles übertrafen die Bauten des Agrippa; sein (?) Pantheon hat einen inneren Durchmesser von 43,4 m, seine Thermen hatten einen Saal (45 m × 19 m), der mit drei Kreuzgewölben überdeckt war[3]).

Technische Schwierigkeiten sind also nicht vorhanden bei einem Durchschnitt wie $\overbrace{\frac{12\frac{1}{2} + 12\frac{1}{2}}{=25}}\ \overbrace{4}\ \overbrace{9—10\text{ m}}$

b) Die zweite Möglichkeit wäre, daß das Dach des ringförmigen großen Rundbaues sich aus den Dächern der einzelnen Teile zusammensetzte. Diese Teile waren also die 12 Grabstätten der kaiserlichen Familie, 12 konvergierenden Keilen entsprechend, die zusammen den Kreis bildeten; sie setzten dann Radialmauern voraus, welche die Wölbung der Decke tragen konnten[4]). Aber es ist oben bereits ausgeführt, daß es solche zusammenhängende Radialmauern nicht gab, obwohl die einzelnen Strebepfeiler die Richtung der Radien haben. Namentlich im Innern des erwähnten Rundsaals hat man keine Spuren von Radialmauern gefunden.

Es bleibt also nur die andere Möglichkeit a), daß das Gewölbe des ringförmigen großen Mittelsaales einheitlich war; es umfaßte 12 keil-

[1]) S. Durm, a. a. O. 257.
[2]) Jordan-Huelsen, R. Topogr. I III, 194.
[3]) Ebd. S. 578 A.
[4]) Fächergewölbe der Villa Hadriani s. Durm, Handbuch 2 ² II, 292.

förmige Abteilungen, die aber nicht durch Radialmauern getrennt waren; jeder Keil hatte eine Länge von 10 und eine größte Breite von ca. 7—8 m, und da die Höhe der Ruine heute noch auf ca. 30 m geschätzt wird, so waren diese Einzelräume doch entschieden unproportioniert; das spricht gegen Radialmauern der Zellen; wenn aber der Raum als Ganzes wirken sollte, dann war seine Höhe durchaus nicht übermäßig groß.

Auffallend könnte man es allerdings finden, daß von den Gewölben des inneren Rundsaals und ihren Trägern sich so wenig Spuren erhalten haben, während die äußere Doppelmauer noch im 16. Jahrhundert verhältnismäßig gut erhalten war. Allein wahrscheinlich waren die beiden Mauern des Umgangs um die Zentralzelle (Grab des Augustus) schwächer, als die Außenmauern, und konnten daher auch leichter zum Einsturz gebracht werden.

Der Erdhügel.

Rekonstruktionen der beiden Kaisergräber des Augustus und Hadrians sind oft versucht worden; im Mittelalter und namentlich in der Renaissance dachte man sich auf der erhaltenen Ruine stets noch ein oder zwei etwas schmälere Stockwerke ungefähr so, wie die architektonischen Scheiterhaufen auf den zahlreichen Konsekrationsmünzen[1]). Daß dies für die Moles Hadriani falsch war, haben die neueren Ausgrabungen gezeigt[2]), daß aber auch das Mausoleum Augusti sich nicht in verschiedenen Stockwerken nach oben verjüngte, ging schon aus Strabos Beschreibung deutlich hervor, der den mit Zypressen bepflanzten Erdhügel erwähnt, der nicht fehlen durfte bei einer Anlage, die sich aus dem italischen tumulus entwickelt hat[3]). Er hatte die kreisrunde Form des ganzen Baues und einen pyramidalen Durchschnitt. Allzu steil durfte sein Abhang nicht sein wegen der Abwaschung durch Regen; deshalb war auch das Dach des Grabmals tiefer gelegt, und die inneren Ringmauern durch den Erdhügel nach oben fortgeführt, um das Erdreich dort festzuhalten; auch die Umfassungsmauern boten wenigstens den untersten Erdschichten den nötigen Halt (s. o.). Dieser Hügel war mit Rasen bedeckt und mit

[1]) Vgl. M. Bernhart, Consecratio: Orient. Stud. f. Fr. Hommel 2. Lpz. 1917, 136 Taf. V.

[2]) S. Huelsen-Schultze, Röm. Mitteil. VI 1891, 138.

[3]) Kornemann verweist auf Vergil Aen. II, 849: fuit ingens monte sub alto regis Dercenni terreno ex aggere bustum antiqui Laurentis opacaque ilice tectum.

Zypressen bepflanzt[1]) bis auf die Spitze mit einer Kolossalstatue des Augustus, die wahrscheinlich auf einem Postament von Quadern ruhte und dieses wieder auf einem Gewölbe des kleinsten Mauerrings von 25 m, das alle anderen überragte. Ob dieser Erdhügel bis zur Zerstörung des ganzen Baues existierte, läßt sich nicht sagen; die untersten Schichten, welche durch die Umfassungsmauern des großen Zylinders festgehalten wurden, waren im 16. Jahrhundert noch vorhanden; nach den architektonischen Zeichnungen dieser Zeit (s. o. S. 111) hatten die Soderini sich hier einen schwebenden Garten angelegt: Mausoleum . . . turned into a garden by the Soderini about 1550 (Lanciani).

Den Ernst seiner Bestimmung sollte das Mausoleum auch dadurch zum Ausdruck bringen, daß Augustus und sein Architekt auf künstlerischen Schmuck fast vollständig verzichteten. Deshalb sei mit einem Worte wenigstens auf Triglyphen und eine Metope verwiesen, deren Platz nur beim Eingangstore gewesen sein kann. Lanciani sagt Bull. comun. arch. d. R. X 1882, 154: Veggansi nella fig. 3 i particolari dei triglifi e del „uano di metopa" Le metope avevano relievi esprimenti gruppi di freccie o turcassi decussati. Il lacunare sopra le metope ed i triglifi largo piedi 1 dig. 3 é disegnato.

Huelsen R. Topogr. 1 III 619 A. bemerkt dazu: „eine von Peruzzi gezeichnete große Metope zeigt, daß das Gesims (des ganzen Umkreises oder nur des Eingangs?) dorisch war."

Von tempelartigen Propyläen (auf den Plänen von Piranesi und Canina nach dem Vorbilde des Pantheon) hat man beim Eingang keine Spur gefunden.

Der ganze Bau des Kaisergrabes war umgeben von einem Wäldchen und Anlagen, die dem Publikum offen standen.

In m. Augustus 1, 1297[2]) hatte ich angenommen, daß man das Reich der Toten von dem der Lebenden durch eine (hohe oder) niedrige Mauer getrennt habe; Kornemann nennt das Phantasien. Allein auch Bufalini hat seinen Grundplan des Mausoleums ebenfalls durch zwei Kreise eingeschlossen, ohne zu sagen, daß er wirklich Spuren einer Ein-

---

[1]) Jordan-Huelsen 1 III 618/9.

[2]) Vgl. Philol. Wochenschr. 41, 1921 S. 293.

friedigung gefunden habe; später sind jedoch Reste einer Umfassungsmauer wirklich zutage getreten.

Rosa, Relazione p. 73 berichtet darüber: dovendosi rifondare il muro sinistro del corridoio d'ingresso al palazzo Correa, ora Della Porta, si scoperse un tratto del muro circolare esteriore del Mausoleo di Aug. nella solita opera reticolato, e con una spessezza di m. 3,75. Il cavo aperto corrispondava all'esterno del muro medesimo, cosicchè si sperava poter rinvenire qualche indizio dell'area che circoscrive il monumento, ma — — nessuna traccia apperve dell lastricato.

Vor dem Eingang des Mausoleums standen zwei Obelisken[1]), 42½ römische Fuß hoch, die für das Grab des Eroberers Ägyptens sehr passend genannt werden müssen. Strabo erwähnt sie nicht.

O. Richter Topogr.[2] S. 250 meint, es sei „ungewiß seit wann, aber jedenfalls erst seit Augustus Tode errichtet"; das ist aber grade die Zeit, in der Tiberius den Tatenbericht einmeißeln ließ. Wenn damals bereits die beiden steinernen Pfeiler Kornemanns standen, so würde Tiberius sich gescheut haben, ihnen zwei eherne gegenüberzustellen; und wenn die beiden ehernen älter waren, so hätte man dort wohl kaum noch zwei Obelisken aufgerichtet. Der Ort der Obelisken kann nicht zweifelhaft sein; sie standen im S. beim Eingang; Bufalini (1561) zeichnet in der Ripetta zwischen dem Fluß und S. Rocchus drei Bruchstücke mit der Beischrift Obeliscus. Den einen Obelisk scheint man bei den Ausgrabungen entdeckt zu haben, Il Fulvio, nel 1527 parla di uno dei due obelische — — nuperrime detectum[2]); der andere wurde später bei den Ausgrabungen des Monsignor Soderini wiederentdeckt; vgl. Aldovrandi (Statue di Roma 1638) 315[3]).

Lanciani R., Storia degli scavi d. Roma. 1 Roma 1902 bemerkt p. 149 (Obelisc.) uno di essi fu scavato nel 1527, come attesta il Fulvio — — il secondo rimase sotterra fino all'anno 1781.

Poggio kannte zwei Obelisken vor dem Mausoleum: Poggio, de varietate Fortun. Paris 1723. p. 7 ff. Urlichs, Cod. urb. Rom. topogr. S. 240.

---

[1]) Curiosum Urbis. Codex urb. Rom. ed. Urlichs S. 20 [obelisc.] In musileo Augusti II. alta singuli pedes XLII S.

[2]) Bull. comun. arch. d. R. X 1882, 152.

[3]) 57. Winckelm.-Prgr. Brl. 1897, 31.

Mausoleum a Divo Augusto; in quo et conditus fuit, inter Flaminiam viam et Tiberis ripam constructum, duobusque ornatum obeliscis.

4. Der Ort des Tatenberichts

ist bis jetzt noch nicht gefunden, obgleich er für den Verfasser recht eigentlich der Ausgangspunkt war für diese Untersuchung.

Man sollte meinen, daß die verschiedenen selbständigen und genauen Angaben unserer Gewährsmänner ausreichen würden, die Frage zu entscheiden. Der Tatenbericht war in zwei Pfeiler eingegraben in duabus aheneis pilis, und zwar vor dem Grabmal, ante Mausoleum, und doch am Denkmal *πρὸς τῷ ἡρῴῳ*.

Darnach ist also der ganze Raum im Inneren des Grabmals ausgeschlossen. Berührt wurde diese Frage schon einmal bei den Travertinquadern des Torwegs S. 126, die vielleicht durch die Erzplatten der Inschrift verkleidet waren. Allein beim Mausoleum wurde auch Travertin verwendet, der überhaupt nicht verkleidet war, so z. B. in unmittelbarer Nähe beim Tonnengewölbe des Eingangs.

Dieser Ort ist schon deshalb für den Tatenbericht ausgeschlossen, weil er sich im Inneren des dunkeln Grabes befindet und nicht, wie ausdrücklich überliefert wird, vor dem Mausoleum. Diese Vermutung muß also falsch sein, weil eine lange, inhaltreiche Inschrift so angebracht sein muß, unde de plano recte legi possit.

Kornemann a. a. O. S. 16 denkt sich die Inschrift nicht in dem Denkmal, sondern allzuweit vor demselben, auf zwei besonderen Pfeilern, die nirgends erwähnt, deren Spuren nirgends gefunden sind[1]), namentlich aber paßt der Ausdruck tabula nicht auf zwei freistehende Pfeiler. Die in der Inschrift erwähnten pilae standen sicher beim Eingang des einzigen Tores. Daher habe ich auf eine dritte und vierte Möglichkeit in der Philol. Woch. 1921 S. 293—4 verwiesen, daß nämlich die Inschrift eingemeißelt war in Erzplatten der vorspringenden steinernen Torpfeiler, sei es des Mausoleums selbst, sei es der Einfriedigungsmauer, die das Grabmal von dem umgebenden Wäldchen (s. o.) trennte. Wenn es eine solche Umfassungsmauer, wie ich glaube, wirklich gab, so haben wir dort einen Ort, der allen Ansprüchen genügt; aber Kornemann z. B. leugnet

[1]) Cass. Dio 56, 33 *ἐς χαλκᾶς στήλας πρὸς τῷ ἡρῴῳ αὐτοῦ σταθείσας.*

eine solche Einfriedigung; dann bleibt also nur der vorspringende Torpfeiler des Grabmals selbst. Nun zeigt aber die oben erwähnte Skizze von Baldassare Peruzzi (s. o.) keinen solchen vorspringenden Torpfeiler beim Mausoleum selbst. Doch paßt der Ausdruck der Inschrift incisarum in duabus aheneis pilis, und der Übersetzung *ἐγκεχαραγμένας χαλκαῖς στήλαις* sehr gut für das Mausoleum[1]; denn pila ist keineswegs in erster Linie eine viereckige, freistehende Säule, sondern es ist vielmehr der Strebepfeiler; das Wort wird erklärt structura erecta in modum columnae ad aliquid fulciendum. Differt a columna, quae uno scapo constat . . pila vero structilis est pluribus lapidibus aut lateribus.

Festus ed. Linds. p. 225. Pila, quae parietem sustentat, ab obponendo est dicta.

In demselben Sinne braucht auch Sueton, Claud. 20, das Wort von dreieckigen Strebepfeilern: der Kaiser baut in Ostia einen Hafendamm, congestisque pilis superposuit altissimam turrem; ähnlich C.I.L. X 1640 opus pilarum vi maris conlapsum . . restituit. Liv. 40, 51 M. Fulvius . . locavit . . portum et pilas pontis in Tiberim, quibus pilis fornices . . censores locaverunt imponendos.

Ein Blick auf den Grundriß (S. 117) zeigt aber, daß derartige Strebepfeiler beim Mausoleum mehr als genug vorhanden waren. Nach Bufalini umgaben 12, nach Piranesi 24 den ganzen Rundbau; auf ihren Plänen haben die Pfeiler einen Durchschnitt wie ▭; von der Seite gesehen waren sie dreieckig ◺. Die äußerste Ringmauer der Peripherie hat auf allen Plänen ringsum derartige Strebepfeiler, sowohl nach innen wie nach außen, auch nach dem Stadtplan von Lanciani[2] (s. o. S. 116); aber dort sind 11 solche doppelte Strebepfeiler innen und außen vorhanden, nur der zwölfte fehlt beim Eingangstor, dessen Pfeiler ganz anders gebildet sind. Er hat die beiden im Monumentum Ancyranum erwähnten pilae nicht beachtet, die nur rechts und links vom Eingang gestanden haben können, während P. A. Bufalini mit Recht sich den zwölften Pfeiler am Eingangstor genau so gebildet denkt wie die 11 anderen; daß also auf der Plattform des Toreingangs zwei Strebepfeiler (pilae) nach außen vorsprangen in der Richtung der Radien. Dann war die Inschrift sowohl a n dem

[1]) S. o. die Obelisken S. 140.

[2]) Piranesi, der seine Propyläen hierher verlegt, läßt die Sache unentschieden.

wie v o r dem Mausoleum. Die Strebepfeiler waren auch hier aus Stein, konnten aber, wenn sie mit Erzplatten belegt waren, recht wohl als Erzpfeiler bezeichnet werden.

Die breiten Erzplatten des Tatenberichts bildeten dort die Fortsetzung der benachbarten ehernen Torflügel des Eingangs und eigneten sich vorzüglich für die Inschrift, die dort jeden Tag von den Bürgern der Hauptstadt zu lesen war. „Die Stelle, wo Gardthausen an zwei vorspringenden Zungenmauern die Bronzetafeln annimmt, ist nicht zugänglich; vielmehr ist der Ausgang nach der Straße vermauert; anscheinend ganz modern; doch war es sehr dunkel" [Th. W.]. Glücklicherweise haben wir aber für diese Stelle eine perspektivische Ansicht von P. A. Bufalini bei Bartolo-Bellori, Vet. Sepulcra (1728) Fig. LXXII s. o. S. 126. Diese Vedute stimmt mit seinem Grundplan überein; aber dieser hat außerdem noch die 12 äußeren Strebepfeiler, die den 12 halbkreisförmigen Außennischen entsprechen. Auch beim Eingangstor war ein solcher Strebepfeiler sicher vorhanden, wenn man ihn auch auf der Vedute nicht sieht, welche nur den Torpfeiler und die erste äußere halbmondförmige Nische zeigt; zwischen beiden vermissen wir die Zungenmauer des Grundrisses. Diese Differenz bei den Aufzeichnungen desselben Architekten läßt sich nur so erklären, daß er die Zungenmauer nicht mehr gefunden hat.

Bei den anderen 11 Außennischen sind die Spuren der Strebepfeiler so deutlich und so zahlreich, daß wir sie auch bei der zwölften voraussetzen müssen; zumal da die in der Inschrift von Ancyra selbst erwähnten pilae nur am Eingang gedacht werden können. In der Tat widerspricht P. A. Bufalini sich durchaus nicht; in seiner Vedute sieht man zwischen dem Ende der Torpfeiler und der nächsten Außennische eine schmale schraffierte Fläche; das ist also der Ort für die beiden (zerstörten) pilae, sie waren a n dem Denkmal und zugleich v o r demselben; wenn sie mit Erzplatten belegt waren, paßt auch der Ausdruck tabulae (s. o.).

Der Ort war wie gemacht für den Tatenbericht. Die Verteilung der Zeilen wird ungefähr dieselbe gewesen sein, wie in der Abschrift von Ancyra. Dort aber war die griechische Übersetzung außen an der Langwand des Tempels eingemeißelt, die für Rom nicht in Betracht kommt, der lateinische Text dagegen auf der Innenwand der beiden vorspringenden Anten: links vom Eintretenden oben zunächst die lange Überschrift in drei Zeilen fortlaufend über die drei Kolumnen von 46 Zeilen zu ca.

60 Buchstaben. Der Rest steht ebenfalls in drei Kolumnen (ohne Überschrift) auf der rechten Ante in 54+54+28 Zeilen; die Gesamtzahl der Zeilen ist auf beiden Seiten ungefähr die gleiche[1]). Die Zweiteilung der Inschrift ist sicher nicht erst in Ancyra vorgenommen, sondern stammt schon aus Rom. Die Anten des Augusteums in Ancyra entsprechen genau den beiden Strebepfeilern am Eingang des Mausoleums; nur daß die einen grade, die anderen etwas schräg in der Richtung der Radien vorspringen, auch die Dimensionen des Dreiecks und des Rechtecks mögen ungefähr dieselbe gewesen sein.

Wenn Huelsen wegen der Verteilung der Schrift auf die acta ludorum saecularium verweist, und Kornemann a. a. O. S. 16 auf das Kenotaphium Pisanum, so können diese Analogien nichts beweisen, denn dort fehlt der große Rundbau mit seinem Eingangstore.

Von dem Monumentum Ancyranum sagt Humann (in Mommsens Ausg. p. XXIX), „der lateinische Text . . hat also an 2,70 m Höhe bei einer Breite von fast 4 m, was für jede Seite etwa 11 Quadratmeter . . ergibt". Eine entsprechende Fläche war aber auch in Rom vorhanden. Wenn die drei Zeilen der Überschrift ungefähr in Augenhöhe eingemeißelt waren, so reichte die ganze Schriftfläche nur ungefähr bis zur Mitte des Körpers, wenn die Größe der Buchstaben in Rom und in Ancyra ungefähr dieselbe war; meistens sind aber die Buchstaben auf Bronze kleiner als die der Marmorinschriften. Die Anordnung des Originals war also wohl folgende:

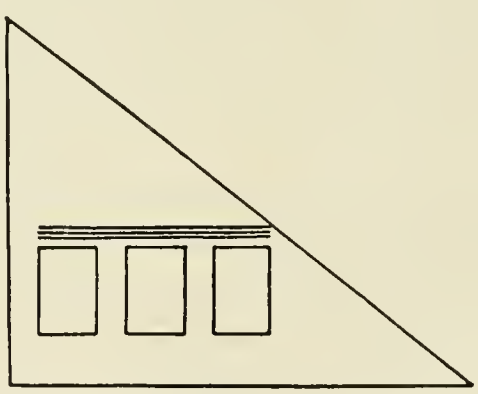

Abb. 7. Anordnung der Inschrift.

Leipzig. V. Gardthausen.

[1]) Vgl. F. Koepp, Röm. Mitt. XIX 1904, 51. Kornemann, Mausoleum (1921), 15.

GETA.

Mit Tafel 1 u. 2.

Zu den interessanten antiken Büsten, die ich im Sommer 1918 in der Vorhalle zur sog. Jordantreppe im Winterpalais fand, gehört ein Portrait, das besondere Aufmerksamkeit verdient. Es ist mit den anderen der Ermitage übergeben worden. Am Fuß der Büste die Nr. 1048; diese Nummer bezieht sich auf das Verzeichnis der Antiken, die sich im Taurischen Palais befanden. In dem Inventar dieses Palais ist die Büste auch verzeichnet, leider ohne Provenienzangabe. Jedoch ist es wahrscheinlich, daß sie zu dem Bestande der Sammlung Lyde Browne in Wimbledon gehörte, die Katharina II. ankaufte; aus dieser Sammlung stammen, wie es scheint, die meisten der in den Palais in Gatchina, Pavlovsk, Zarskoje Sselo und Petersburg befindlichen Antiken. In den Katalogen der Sammlung von 1768 und 1779 werden Büsten erwähnt, unter denen sich auch die hier zu besprechende befinden mag, doch läßt sich bei der üblichen summarischen Beschreibung in diesen Katalogen keine Sicherheit erzielen.

Abb. 1. Portraitbüste der Ermitage.

Die Maße der Büste (Abb. 1) sind folgende: Ganze Höhe 0,735 m, Höhe der Büste 0,61, Höhe des Kopfes 0,24, Abstand der äußeren Augenwinkel 0,10, der inneren 0,035, Tiefe des Kopfes 0,21, Distanz vom äußeren Augenwinkel bis Mundwinkel links 0,07, rechts 0,066, Mundbreite 0,044. Der Erhaltungszustand: Die Büste ist mit dem oberen Rand des Inschrifttäfelchens erhalten, beide Schultern ergänzt; an der rechten Seite läuft der Schnitt vom Hals an der inneren Seite der Spange vorbei über den Rücken der von dieser herabfallenden großen Falte; an der linken ist ein Stück des Schulteransatzes mit Gewand antik, der Schnitt läuft gerade herab etwa in der Länge der Brustwarze, sonst sind kleine Stücke der Falten ergänzt. Der Rücken der Büste ist ganz mit Gips verschmiert und auf eine Stütze aus Gips gesetzt. Der Fuß aus Marmor ist neu, ganz ergänzt ist auch das Gewand im Nacken. Am Kopf sind ergänzt: die Nase mit der linken Hälfte der Oberlippe, ein kleines Stück an der Unterlippe, der größte Teil des Kinns; ferner in mehreren Stücken: ein Teil der rechten Hälfte des Oberkopfes, der größte Teil des Haarbüschels vor dem rechten Ohr, die neben der Teilung über der rechten Braue in die Stirn fallende Locke (aus Gips, offenbar nach dem antiken Rest), das rechte Ohr. Am rechten Auge und an der rechten Schläfe sind Stückchen abgeplatzt, an der rechten Kopfhälfte einzelne Haarbüschel überschmiert, resp. ergänzt; stellenweise ist die Oberfläche geputzt und leicht übergangen, so vor dem linken Ohr. Der Marmor ist feinkörnig, wahrscheinlich carrarisch, die Oberfläche hat einen leicht bräunlichen Ton. Die Arbeit ist sehr sorgfältig; das Haar hat weiche Formen, der Meister hat den Bohrer mit großer Vorsicht verwandt. Infolgedessen machen diese Teile zunächst den Eindruck einer Arbeit aus der Zeit des Antoninus Pius; über der linken Schläfe jedoch bemerkt man die charakteristischen kurzen mit dem Bohrer gemachten Einschnitte, die für das späte zweite Jahrhundert und den Anfang des III. Jahrhunderts n. Chr. bezeichnend sind. Der Künstler gehört also zu den Vertretern einer weniger impressionistisch empfindenden, vielleicht klassizistisch zu nennenden Gruppe, wie sie sich im Lauf der römischen Spätzeit mehrfach nachweisen läßt. Eine nähere Bestimmung gibt in chronologischer Beziehung die Haarbildung nicht. Charakteristisch ist die Höhe der Büste, die fast den ganzen Oberkörper umfaßt; sie ist bezeichnend für das späte II. Jahrhundert[1]), in dieselbe Epoche weist auch

[1]) Bienkowski in Revue archéol. XXVII 1895, 293 ff.; vgl. Garschina in Ber. d. Petersburger arch. Ges. 1917 (russisch).

die Augenbildung: Die Iris tritt als flacher Ring reliefartig vor, die Pupille ist herzförmig mit dem charakteristisch hineingezogenen oberen Lappen, der den Eindruck des Glanzlichts auf der Pupille hervorruft. Der Ring ist breit und fast bis zum unteren Lid herabgeführt, wobei sein unterer Rand leicht abgeflacht ist. Die Breite dieses Ringes im Verhältnis zur Kleinheit der Pupille weist eher ins III., als ins II. Jahrhundert. Die Charakteristik der Oberfläche endlich in ihrer matten Glätte und Tendenz zur Vereinfachung ist vollends spät und für das III. Jahrhundert bezeichnend. Wir werden also durch die Eigentümlichkeiten der Arbeit in den Anfang des III. Jahrhunderts geführt, wobei spätere und frühere Elemente sich treffen.

Dargestellt ist ein Jüngling mit lockigem Haar, das über der Stirn leicht auseinandergestrichen ist; die Ohren sind zur Hälfte bedeckt, auf den Schläfen liegen dicke Locken auf; im Nacken ist eine Lockenreihe abgesetzt. Die Augen liegen flach, der Brauenbogen ist hochgeschwungen, der Nasenrücken breit. Die Wangen sind voll, fast massig, das Kinn weich und wenig vortretend. Die Wendung des Kopfes nach seiner Linken hin hat eine besondere Asymmetrie des Gesichts zur Folge, indem der Meister die linke Wange weiter ausladen ließ als die rechte, auch die leichte Verschiebung des Mundes ist hieraus zu erklären. Der allgemeinen Fülle des Gesichts entsprechend ist auch der Hals weich gebildet. Bekleidet ist die Büste mit der Tunica und dem Paludamentum, das auf der rechten Schulter befestigt ist. Der Ausdruck bekommt durch die weit offenen Augen eine große Freiheit, doch wird dieser Zug wesentlich durch die Gesichtsformen verändert; sie bringen einen eigentümlich sinnlichen Zug hinein, der durch das Lächeln in den Mundwinkeln noch gesteigert wird. Es muß noch bemerkt werden, daß ein eigentümlicher Widerspruch im Kopf darin liegt, daß das Untergesicht in seiner fast formlosen Weichheit zu hängen scheint, während der Oberkopf gerade und regelmäßig aufstrebt, er wirkt fast wie aufgesetzt.

Die Ermitage besitzt einen zweiten Kopf, der dem eben besprochenen sehr ähnlich sieht; er stammt aus der Sammlung der Fürsten Galizin (Abb. 2 u. 3); weiteres ist über seine Provenienz nicht bekannt[1]). Leider ist nur das Gesicht mit einem Teil der Locken über der Stirn antik. Sehr ähnlich sind zunächst die Locken über der Stirn, deren Arrangement fast ganz

[1]) Kieseritzky Nr. 227. Meine Beschr. 212. Höhe des antiken Fragments 0,20, Distanz der äußeren Augenwinkel 0,095, der inneren Augenwinkel 0,037.

gleich ist; nur ist die Locke über der rechten Braue am Galizinschen Kopf nach hinten geführt, am erstbesprochenen nach derselben Richtung gestrichen, wie die übrige Haarmasse. Auch das Gesicht ist sehr ähnlich; die vollen Wangen, die leicht nach oben geschweiften Mundwinkel, das weiche Kinn sind vollkommen gleich. Doch sind andrerseits Unter

Abb. 2. Kopf des jugendlichen Caracalla aus der Sammlung Galizin.

schiede zu konstatieren, die die Annahme, es sei dieselbe Person dargestellt, unmöglich machen. Die Proportionen des Gesichts sind verschieden; am ersteren Kopf sind die Formen länglich, am zweiten rund, die Breite entspricht fast vollkommen der Höhe, die Augen liegen tiefer, die Brauenbogen sind energischer zur Seite geführt, der Blick ist

düsterer, indem der obere Rand der Pupille bis an den Lidrand herangeführt ist. Diese Züge lassen sich nicht etwa daraus erklären, daß eine und dieselbe Person in zwei verschiedenen Altersstufen dargestellt ist. Es ist ein anderer Charakter, in dem das Düstere mehr betont ist, der uns in dem zweiten Kopf der Ermitage entgegentritt.

Abb. 3. Kopf des jugendlichen Caracalla aus der Sammlung Galizin.

Der Typus des Kopfes aus der Sammlung Galizin ist jetzt mit Sicherheit zu benennen; er gehört zu der Serie von Köpfen, die einige Zeit den Namen Annius Verus trugen[1]). Carl Jacobsen gehört das große Verdienst, darauf hingewiesen zu haben, daß derselbe Kopftypus auf dem

[1]) Bernoulli Röm. Ikon. II 2, 200 ff.

Bogen der Argentarii bei S. Giorgio in Velabro vorkommt und zweifellos den jugendlichen Caracalla darstellt[1]). Der Bogen ist im Jahre 204 dem Septimius Severus und seiner Familie geweiht worden[2]). Caracalla war also damals 16 Jahre alt. Auf dem Relief, das Caracalla opfernd darstellt, ist der Platz ihm gegenüber leer. Hier befand sich eine zweite Gestalt, die abgemeißelt worden ist, zweifellos die seines Bruders Geta, dessen Andenken Caracalla nach Möglichkeit zu vernichten suchte. Von diesem Caracallatypus zählt Bernoulli 20 Exemplare auf, die ich eben nur zum kleinen Teil nachprüfen kann; einige sind seitdem noch hinzugekommen. Folgende Exemplare können verglichen werden:

1. Büste im Vatikan, Sala dei busti 347. Bernoulli Nr. 1 T. LV. Amelung, Vatikankatalog II 534 T. 69. Hekler, Bildniskunst 271 a. In der Haarbehandlung weicher, der Bohrer weniger verwandt, die Gesichtsformen energischer durchmodelliert, die Brauen plastisch angegeben.

2. Kopf auf nicht zugehöriger Panzerbüste im Braccio Nuovo des Vatikan Nr. 70. Bernoulli Nr. 2. Amelung Vatikankatalog I 89. Der Augenbrauenbogen etwas höher geschwungen, das Haar ähnlicher dem Kopf in der Ermitage stilisiert.

3. Büste aus dem Vestaheiligtum im Thermenmuseum in Rom. Bernoulli Nr. 3. Paribeni, Guida del Museo Nazionale Romano (1914) Nr. 493. Derselbe in Musee e Gallerie d'Italia Nr. 2. Mus. Naz. Rom. 65 u. S. XII. Die Brust ist nackt mit Wehrgehenk, Mantel auf der linken Schulter. Von Paribeni Geta genannt, im Stil dem Galizinschen Kopf sehr verwandt.

4. Kopf auf nicht zugehöriger Panzerbüste in Neapel. Bernoulli Nr. 6 Guida Ruesch Nr. 1034. Hekler Bildniskunst 272. Von Bernoulli mit Recht glatt und leer genannt. Das Kinn breiter, die Formen fester, „klassischer", in der Haarstilisierung dem Kopf im Büstenzimmer ähnlich.

5. Kopf in Toulouse. Bernoulli Nr. 12. Espérandieu Rec. Gén. des basreliefs de la Gaule Romaine II 95 Nr. 1011. Nach Augen- und Mundbildung wohl dieselbe Person, aber im Haar ganz verschieden; über der Stirn symmetrisch gescheitelt und zur Seite gestrichen; wie es scheint,

[1]) Revue archéol. 1903 I. 121 ff.; vgl. Amelung Vatikan II 535 zu Nr. 347. F. Toebelmann, Römische Gebälke, Bd. 1, S. 95, Abb. 77.

[2]) Richter, Topographie der Stadt Rom[2] (Müller Handb. III. 2.) 181.

ist Caracalla hier in noch jüngerem Alter dargestellt. In der Bildung der Wangen und der Mundwinkel dem Kopf in der Ermitage besonders nahe.

6. Kopf in Toulouse mit zum Teil erhaltener Büste, gefunden 1890 in Chiragan. Im Ausdruck weniger düster, in der Arbeit glatt und der Neapler Büste ähnlich.

7. Kopf in Kopenhagen, Jacobsen Fortegnelse 727. Billedtavler LXI. Schlecht erhalten, scheint dem Kopf im Büstenzimmer des Vatikan nahe zu stehen.

8. Kopf in Kopenhagen, Jacobsen 728. Billedtavler LXI. Zum Einsetzen in eine Statue bestimmt (Jacobsen). In der Behandlung des Haares dem Kopf der Ermitage verwandt, in der Anlage des Haares und in den Gesichtsformen nicht völlig übereinstimmend, doch ist die Identität der Person nicht zu bezweifeln; das Charakteristische in Augen und Mund ist unterdrückt, ein ähnlicher Klassizismus angestrebt wie am Kopf in Neapel.

9. Büste in Kopenhagen, Kopf eingelassen. Jacobsen Nr. 731. Billedtavler LXI. Die Büste ebenso bekleidet wie der Kopf aus dem Taurischen Palais. In den Gesichtsformen dem Caracallatypus sehr ähnlich, im Haar dem ersteren verwandt, sodaß man fast schwanken könnte, welche von den beiden Personen dargestellt sein könnte; jedoch müssen die Gesichtsformen für Caracalla entscheiden.

Allen diesen Büsten ist eine fast vollkommen runde Kopf- und Gesichtsform eigentümlich. Diese Formen, weiterentwickelt gedacht, ergeben tatsächlich den ausgesprochen kubischen Schädeltypus des erwachsenen Caracalla. Anders ist es jedoch mit dem Kopf aus dem Taurischen Palais, der ausgesprochen hoch gebaut ist. Bei der eminenten Ähnlichkeit, die zwischen diesem Typus und dem Caracallatypus besteht, müssen wir freilich eine nahe Verwandtschaft annehmen. Es bleibt daher nur eine Möglichkeit, daß hier Geta, der Bruder des Caracalla, dargestellt ist. Die Münzdarstellungen Getas in diesem Alter[1]) ergeben allerdings leider keine ikonographisch brauchbaren Indizien, der Kopf ist zu allgemein gehalten, widerspricht allerdings unserer Deutung nicht. Die Münzen späterer Zeit und die sich an diese anschließende Büste aus Gabii im Louvre[2]) könnten sie stützen, denn die höhere Kopfform und der

[1]) Bernoulli II. 3. Münztafel II. 4.
[2]) Bernoulli II. 3. T. XXII.

ruhigere Gesamteindruck finden sich auch hier. Die Schilderungen, die wir von dem Charakter des Geta besitzen, würden gut dazu passen.

Bestätigend für die Deutung tritt hinzu der Pariser Cameo mit der Darstellung des Septimius Severus mit seiner Familie[1]). Die Köpfe des Geta und Caracalla sind hier freilich stark idealisiert, einige Züge jedoch genügend hervorgehoben, um die physiognomischen Unterschiede erkennen zu lassen. Der Kopf des Caracalla sitzt auf einem dickeren Hals, entsprechend ist das Untergesicht massiver, der Mund voller, das Kinn weniger tief, die Stirn niedriger. Wir hätten hier demnach dieselben Unterschiede in den Proportionen, wie zwischen den Caracallabüsten und dem neuen Kopf der Ermitagensammlung.

In stilgeschichtlicher Beziehung gibt der Kopf einige sehr interessante Hinweise. In der Haarbehandlung stehen neben der Bohrtechnik der typischen spätantoninischen Art Locken vom Typus des Antoninus Pius. Dieser Stil hat somit trotz der impressionistischen Hauptströmung weiterbestanden; in der Zeit des Gallienus tritt er wieder auf, der Getakopf schlägt somit die Brücke zwischen den frühen und späten Epochen. Ferner zeigt die Oberfläche des Marmors schon die Arbeitsweise, die für das zweite Viertel des III. Jahrhunderts besonders charakteristisch ist, die weichen Übergänge der etwas schwammigen Formen, durchaus verschieden von der mehr trockenen Stilisierung der früheren antoninischen Arbeiten.

Vorläufig wäre die Büste aus dem Taurischen Palais das einzige mit einiger Sicherheit nachweisbare Portrait des Geta im jugendlichen Alter[2]). Es bestätigt die Tatsache, die die Münzen ergeben, daß die beiden Brüder einander sehr ähnlich sahen oder wenigstens sehr ähnlich dargestellt wurden. Diese Tatsache müßte uns den vielen Caracallaportraits gegenüber vorsichtiger stimmen, und eine Revision der Serie wäre wünschenswert. Die verschiedene Kopfform könnte vielleicht ein Kriterium ergeben, mit dessen Hilfe wohl ein oder das andere Getabildnis aus der „Caracalla"-serie ausgeschieden werden könnte.

Petersburg, Mai 1921. Oskar Waldhauer.

---

[1]) Bernoulli II. 3. 29. Visconti-Mongez, Iconogr. Rom. I 433. Furtwängler, Die antiken Gemmen III 365 ff. Fig. 199.

[2]) Wenn nicht die Büste in Kopenhagen 731 dieselbe Person in jüngerem Alter darstellt.

ZUR WIENER KYBELESTATUETTE.

Die von V. Müller, Röm. Mitt. XXXIV 1919, 82 ff. besprochene Statuette aus Pergamon hat einen dreieckigen Brustlatz mit 10 folgendermaßen angeordneten Buckeln: . Müller verweist zwar wegen der Form des Latzes auf die Dreiecksymbolik, weiß aber die 10 Buckel nicht zu erklären. Über den Stoff, aus dem sie bestehen mögen, kann ich auch nichts sagen, aber die Zahl und die Reihung scheint mir irgendwie mit dem pythagoreischen Symbol der Zehn als der Summe von 1, 2, 3, 4 zusammenzuhängen; die stellte man als dar, und das erhielt sich sehr lange, noch beim Gnostiker Markos findet es sich (s. zuletzt Dornseiff, Das Alphabet in Mystik und Magie S. 58 und 131). Da die Statuette aus Pergamon stammt (Zeit: 2. Jhd. v. Chr.), und die Inschrift aus Philadelpheia in Lydien Spuren neupythagoreischer Geistesrichtung für die Zeit um 100 v. Chr. zu beweisen scheint (Weinreich, Sitz.-Ber. Akad. Heidelberg 1919 XVI 36), ferner aus Lydien jenes bekannte Relief mit dem pythagoreischen Y als Symbol der zwei Lebenswege stammt (zuletzt Dornseiff 24), so ist es wohl gestattet, zur Erklärung des merkwürdigen Brustlatzes eben das pythagoreische Symbol der Zehnzahl heranzuziehen. Cumont wird demnächst in einem Aufsatz über Alexandre d'Abonotichos et le Néo-Pythagorisme in der Rev. de l'hist. d. religions zeigen, wie stark gerade Kleinasien vom Neupythagoreismus ergriffen war.

Tübingen. Otto Weinreich.

REGISTER

Abonotichos, Alexander von — 153.
Acca Larentina, Testament der — 26.
acetabula 41, 42.
Achill unter den Töchtern des Lykomedes auf pompejan. Gemälden 1, 7.
acta ludorum saecu'arium 144.
ἀδρόν, Gefäßbeiwort 37.
Adonis-Sarkophage 60.
Aemilia, Basilica — 14.
Aesernia, Relief aus — 106.
ager Turax 27.
Agrippa, bestattet im Mausoleum Augusti 133; Pantheon des — 133, 137; Thermen des — 137.
Agrippina, bestattet im Mausoleum Augusti 133.
Αἰβούτιος Ῥοῦφος, Silberschmied 47, 52.
ἀκτινωτός, Gefäßbeiwort 53 Anm. 2.
ἀκυλωτός, Gefäßbeiwort 53 Anm. 2.
Alexander von Abonotichos 153.
Alexander-Mosaik 12, —Sarkophag 8; —Schlacht 10.
Alexandros, Gemälde des — 2.
alicula, Tracht d. ärmlichen Bevölkerung 103 f.
Ambrosia, auf herculan. Mosaik 7, 12; auf borghes. Sarkophag 8.
amphora 40.
ἀνάγλυπται, Gefäßbeiwort 43.
Ancyra, Tatenbericht von — 143; Augusteum von — 144.
Anfiteatro Corea 116.
Annius Verus, Kopf i. Typus d. — 149.
ἀνωμαλίαι, Gefäßbeiwort 53.
Anonymus Einsidlensis 113.
Antiope auf etr. Urnen 11.
— auf pompejan. Gemälde 8.
Antonia, bestattet im Mausoleum Augusti 133.
Antoninus Pius, Geta-Büste aus d. Zeit des — 146; Locken im Typus des — 152; Säule des — 113.
Apelles, Hero u. Leander des — 2; Telephus des — 2, 11.
Aphrodite vom Pergamener Gigantenfries 9.
Ἀπολλώνιος ἀργυροκόπος 35, 37, 51.
Apollonopfer auf Konstantinsbogen 63.
Argentarii, Bogen der — 150.
ἀργεντάριος 36.
ἀργυροκόπος 37.
Arcadius, Säule des — 109.
ἀρχαῖος, Gefäßbeiwort 46, 47 Anm. 1, 49.
Ariadne, die schlafende 6; auf pompejan. Gemälden 7.
Aristeas, Brief des — 44.
Aristeides, Maler der Alexander-Schlacht 10.
Arles, Provenienz der Sarkophage aus — 74.
Arsinoegau 37.
Ἀρσινοΐτη, Heimat des Goldschmieds Apollonios 51.
Aschenkiste im Lateran 105, im Louvre 105.
ΑΘΗΝΙΩΝ, Gemmenschneider 12.

M. Atilius Regulus, als Weiher des Palestempels 28.
Atrium Vestae, Bildsäulen im — 26.
Augusteum in Ancyra 144.
Aurae am Heroon von Xanthos 9.
βαλανωταί, Gefäßname 40.
βαλανωτός, Gefäßbeiwort 53 Anm. 2.
Banas, Vater des Goldschmieds Apollonios 35.
Bartolo, T. di — 112, Vedute des Mausoleum Augusti des — 143.
βασειδίοι von Gefäßfüßen 45.
βασίδια 45.
Basilica Aemilia 14, — d. Maxentius 137.
basis, Inschr. auf d. grossen Krater v. Hildesheim 45 Anm. 1.
βαθέα, Gefäßbeiwort 43, 45, 48.
Beckenränderreliefs, christl. 103.
Benevent, Triumphalgemälde von — 81.
Benozzo Gozzoli 112.
L. da Besozzo 113.
Bildercyclus als Vorlage f. Jagddarstellungen (?) 67.
Biserta, Silberplatte von —, 51 Anm.1.
Bogen der Argentarii 150, — des Konstantin 60, 63, 72, 75 ff., 77, — des Galerius 104; — des Septimius Severus 82.
βωληιάρια, Gefäßname 49, — *μεγάλα* 51.
βωμός 37.
Boscoreale, Silberschatz von — 35, 55.
Bufalini, L. 113, 118, Stadtplan des — 112, 127; Vedute des Mausoleum Augusti des — 142/43.
Bufalini, P. A. 116, 127.
Caca 29.
Cacus 29.
Caecilia Metella 119, 132.
caelatura Clodiana, Furniana, Gratiana 47.
C. Caesar, Inschr. des — 123; bestattet im Mausoleum Augusti 133.
L. Caesar, bestattet im Mausoleum Augusti 133.
Calpurnius V, 24 f., 32.
Campus Martius 24, 25; — Tiberinus 24.
Caprotinische Nonen 28.
Caracalla, Büste im Vatican 150; — Sarkophag in Ny-Carlsberg 85; — Thermen 137; — Portrait auf Bogen d. Argentarii 150; — Kopf in Kopenhagen 151; — Büste im Vestaheiligtum 150; — Kopf in Neapel 150; — Kopf in Toulouse 151; — Kopf aus Chiragan 151; — Kopf in Kopenhagen (Nr. 728) 151; — Büste in Kopenhagen 151; — auf Pariser Kameo 152; — Kopf im Braccio Nuovo 150.
catilla, Gefäßname 41.
catillus, Gefäßname 40, 42, 45.
catinus, Gefäßname 42.
Ceres 29.
Cerialia, 19. 4. 33.
Cerus 29.
χείλους, ἐπὶ τοῦ, Gefäßbeiwort 45.
Chiragan, Caracalla-Kopf aus 151.
χρυσέμπαικτος = *χρυσέμπαιστος* 51.
Citarista, Casa del 6.
Claudius, bestattet im Mausoleum Augusti 133.
Cochlearia, = *κοχλιάρια* 54, 56.
Colonna Antonina 113.
conductitiae 23.
Consualia 22.
Consularstatuen im Kons.-Palast 87.
Consus 22.
Contzesti, Silbergefäß von — 108.
Corea, Anfiteatro 116.
Corneto, bemalter Sarkophag von —12.
Sta. Costanza, Rundgrab der — 133; Grundriß d. Kirche 136.
covirites, s. a. Quirites 16.
Covirium 16, 17.
cuculli 106.
Curie 14.
cursor auf christl. Sarkophag 97.
Cyriacus v. Ancona 113.
Daedalius 88 f.

δακτύλια, Gefäßbeiwort 45.
Deidameia, auf pompejan. Gemälde 5, 12.
Δεῖπνον, Gedicht d. Philoxenos 41 Anm. 6.
Delische Inventare 38 f.; — von 360 40; — von 279 40,; — von 180 39.
Demarus, Name e. Ägypters 37
διαπήγια 49.
διάπηγμα 49 Anm. 2.
Diocletian, Rundgrab des — 132 f.,137.
Diptychon der Symmachi u. Nicomachi 87.
Dirke, auf pompejan. Gemälde 4, 6, 8, 11, 12.
Dionysos-Tempel zu Athen 7; — u. Ariadne auf pompejan. Gemälde 6; — Gemälde im Hause d. Vettier 7; — Gemälde in Casa del Citarista 7; — auf herculanens. Mosaik 8; — auf borghes. Sarkophag 8.
Domitilla-Katakombe 71.
A. Donatus 115.
Dreiecksymbolik 155.
Drusilla (?) bestattet im Mausoleum Augusti 133.
Drusus bestattet im Mausoleum Augusti 133.
Durchzug der Israeliten durchs Rote Meer auf Sarkophagen 36.
ἡδύσματα 41 Anm. 4.
Egyed, Bronzegefäß von — 51 Anm. 1.
ἐκτυπωταί, Beiwort z. *φιάλαι* 44 Anm. 1.
Eleusis, Gemälde in — 11.
ἐμβάφιον 41.
Empästik 51 Anm. 1.
Endymion-Sarkophage 91.
Ententeller, Hildesheimer 51.
ἐπικαμπῆ, Gefäßbeiwort 45.
Eros auf pompejan. Gemälde 7.
Eßgeschirre 34.
Eurysaces, Grabmal des — 95.
Fasti Caeretani 29, 30; — Esquilini 30.
Fauna 29.
Faunus 29.
Firmus, Grabstein des — in Bonn 106.
Forum 14.
Fulvius Ursinus 123.
Gaia 23, Acker der — 27; Beischrift zum 8. Dez. im Kalender aus Anzio 23; — Taracia 23 ff.; — Taracia, Vestalin 24; Stiftung der — 24; — mit Tiberinus zusammen auf Tiberinsel verehrt 23.
γαλχον (?) 35.
Galeriusbogen in Saloniki 104.
Galizin, Kopf aus der Sammlung — 147 f.
Gallienus 152.
γαράρια 37, 48, 49.
Gefäßbeiworte: *ἁδρόν* 37; *ἀκτινωτός* 53 Anm. 2; *ἀκυλωτός* 53 Anm. 2; *ἀναγλυπταί* 43, 49, 52; *ἀνωμαλίαι* 53; *ἀρχαῖος* 46, 47 Anm. 1, 49; *βαλανωτός* 40, 53 Anm. 2; *βασειδίοι* 45; *βωληιάρια* 36; *δακτύλια* 45; *ἐκτυπωταί* 44 Anm. 1; *ἐπικαμπῆ* 45; escaria 34; *καρυωταί* 40, 45 Anm., 53 Anm. 2; *κεγχρωταί* 53; *κεντρωτός* 53; *κονδυλωτός* 53 Anm. 2; *λεῖαι* 44 Anm. 1; *λυγχρωτός* 53 Anm. 2: *μεγάλη* 54; *μεικρά* 45; *νεώτερα* 47, 49; *ὀρθηρά* 43, 45; *παραμήκεις* 53; *πρὸς τὰς Λίβουτίου Ῥούφου* 47, 52; *πρὸς τὰ Κρονίου* 47, 52, 54; *πτιλωταί* 44; *ῥαβδωταί* 45 Anm.; *σατύρια* 45; *στρόγγυλαι* 43, 49, 52, 53; *τετράγωνοι* 52, 53; *τραχεῖαι* 53; *ὑελοῦς* 53; *ὑποδεέστεροι* 51; *φολιδωταί* 43, 44.
Gefäßnamen: amphora 40; catilla 40, 41, 42, 45; catinus 42; cochlearia = *κοχλιάρια* 54, 66; *ἐμβάφιον* 41; *κανοῦν* 40; *κότυλος* 49; labrum 46; *λάγκλη* 36, 54; lanx 50 Anm. 1; *λίγγλα* 34, 38, 54; ligulae 56 = lingulae 38; *λουτήρ* 46; *λουτηρίδια* 46; *μήσυλαι* = mensulae 33, 37, 38, 43, 45 Anm. 1, 47, 52; *ὀξύβαφα* 37, 40, 41 (Anm.

4, 5), 42, 43, 45, 47, 48, 59; *ὀπωροφόρα* 46; panna = patina 40; *πατέλλον* 36, 43, 44; *παροψίδες* 40, 41, 42, 45; *πίναξ* 53 Anm. 3; *πινάκια* 36, 37, 40, 41, 42, 47, 52; *ποτήρια* 41; *σκότουλαι* 36, 47, 48, 55 = scutulae 57, scutella 40; *τρύβλιον* 41, 49 Anm. 1; *φιάλαι* 40, 44 Anm. 1; *ὠάρια* 38. —füße: *πόδια* 44, 45; *πυθμένες* 45, 46 Anm. 1.

Gemälde des Athenion von Maroneia 1 ff.; Pferdeknecht auf dem — 5, 11; — des Apelles: Hero und Leander 2, — in Eleusis 11; Katakomben — 93; pompejanische 1 ff: Achill unter d. Töchtern d. Lykomedes 10; Antiope 8; Ariadne 7; Casa dei Vetti 6; Casa del Citarista 7; Deidameia 5, 12; Dirke 4, 6, 8, 11, 12; Eros 7; Dionysos 6, 7; Hypnos 7; Lykomedestochter 11; Maenade 9; Odysseus 12; Pentheus 5, 6, 7, 8, 11, 12; Satyr 7; aus Schenken 94; Stierbändiger 7; Theseus 7; — d. Protogenes: Hammonias 7; — thessalische 9; Triumphal— 81; Durchzug d. Israeliten durch das Rote Meer 84; — von Benevent 81.

Germanicus, bestattet im Mausoleum Augusti 133.

Geta 145 ff.; — auf Büste Kopenhagen Nr. 731 152 Anm. 2; — Büste aus dem Taurischen Palais 145, 151 f.; auf Pariser Kameo 152; — auf Bogen der Argentarii 150.

Gigantenfries von Pergamon 9.

Glaukion, Maler von Korinth, Lehrer des Nikias 10.

Goethe 116.

Goldgläser, christl. 90; mit Szenen d. tägl. Lebens 93; — des Daedalius 88 f.; — unbekannter Provenienz 107.

Goldmedaillon Constantius' II. 86.

Gordian III, 6 (Script. hist. Aug.) 83.

Göttertrias voretruskische, oberste 23.

Gorytos von Nikopol 1.

Grab Alexanders d. Gr. 19; — d. Eurysaces 9; — in Halikarnaß 119, 132; — des Trebius Justus 93; — des Firmus 106; — Hadrians 113, 134; — der Plautier 132.

Grabreliefs, attische 9.

γράμματα (Gewichtsangabe) 34, 54.

Γυναικοθοίνας, Fest des Ares— 22.

Guter Hirte 96; — auf Sarkophagen 92 f.; — Statuetten 102; — auf Pfeiler 106 Anm. 2; — auf Mosaik in Aquileja 102.

Hadrian, Tondi des — auf Konstantinsbogen 77, 85; Grabmal des — 112, 113, 120, 134, 138.

Hammonias, Gemälde des Protogenes 7.

Helmfrisur auf Münzen u. Sarkophagen 98.

Hephaistos auf Vase 8.

Herakles mit dem Stier, Metope von Olympia 2.

Herd in der Regia 20; im Vestaheiligtum 20; —haus im Typus des Megaron 21.

Hermopolis, Silberschatz von — 35.

Hero u. Leander, Gemälde d. Apelles 2.

Herodian III 9, 21 82.

Hirtenscenen auf christl. Sarkoph. im Lateran 80 ff.; — in S. Maria in Trastevere 92; — im Museo Chiaramonti 92; — im Thermenmuseum 92; — auf Endymionsarkophagen 92.

Hippolytossarkophag 60.

Hypnos auf pompejan. Gemälde 7.

Jagdreliefs 75.

Jagdsarkophage rekonstruieren konstantin. Siegesgemälde 84, sonstige s. Sarkophage.

Januariusgruft in der Praetextatuskatakombe 105.

Janus geminus 14; — Doppeltor am Forum 14; — Quirinus 14; —tempel 14.

Idusopfer 23.
Jerusalem, Geschenke an d. Tempel von — 44.
Igeler Säule 94.
Josephus VII, 17, 82.
Junia Calvina, bestattet im Mausoleum Augusti 133.
Juno, Opfer für — 21.
Juppiter, Widderopfer in der Regia für — 23.
Kalender, vorcaesarischer aus Anzio 23; Stein— 28.
Kameo, Belgrader 87; Pariser — 87, 154; — m. Zeus im Gigantenkampfe 12.
Κάμπιρα. Kisten 35.
κανοῦν = *πίναξ*, Gefäßname 40.
καρυωταί, Gefäßbeiwort 40, 53 Anm. 2.
Katakomben v. S. Callisto 65; — d. Domitilla 71; — gemälde 93; — d. Praetextatus 105.
κέγχροι 53.
κεγχρωταί, Gefäßbeiwort 53.
Kenotaphium Pisanum 144.
κενιρωτός, Gefäßbeiwort 53.
Kirchenreliefs, armenische 107.
κονδυλωτός, Gefäßbeiwort 53 Anm.2.
Konstantins-Bogen 60, 63, 72, 75 ff.; Sieg — über Maxentius 73, 74 75; — Sieg überLicinius 85; realistische Kunst z. Z. — 94 f.; — Statue in S. Giovanni in Laterano 87.
Kottabosspiel 41, Anm. 4.
κότυλος 46.
Κρόνιος, Silberschmied 47, 52, 54.
Kybelestatuette, Wiener 153.
labrum = *λουτήρ* 46.
λάνκλη 38, 54.
lanx 50 Anm. 1.
Larentalia, Fest am 23. Dezember 26.
Lazarus, Auferweckung des — 99.
Leander des Apelles 11.
λεῖα, Gefäßbeiwort 43, 44 Anm. 1.
λεοντάρια als Schmuck e. Tempeltür 49 u. 49 Anm. 3.
F. Lewald 129.
Liber 29.
Libera 29.
Licinius, Sieg Konstantins über — 85, 109; — Kameo in Paris 87.
λίγγλα 36, 38; *μεγάλη* 54.
ligulae 38 = lingulae 56.
Lipsanothek von Brescia, Brunnenscene auf — 103.
λουτήρ = labrum 46.
λουτηρίδια 46.
Lupercalia 31.
λογχωτός, Gefäßbeiwort 53 Anm. 2.
Lykomedestochter 11.
Lykurg, rasender, auf herculanens. Mosaik 7; auf borghes. Sarkophag 8.
Lyssa auf borghes. Sarkophag 8.
Mahlscenen auf Sarkophag-Deckeln 70.
Mänade auf Sarkophag 9; auf pompejan. Gemälde 9.
Marcellus 133; Tod des — 124.
Marius Victorinus 32.
Markos, Gnostiker 153.
Marcussäule 82.
Mars 25; Sacrarium des — 19; — und Ops 21.
Mausoleum Augusti 111 ff.; Erdhügel des — 138; Freitreppe des — 135; Grabkammern des — 118, 124, 129 ff.; Hauptraum des — 135; Korridor des — 136; Kuppelgewölbe des — 136; Mauerringe des — 120; Nischen des — 123 f.; Obelisken vor dem — 140; Propylaeen des — 139; Radialmauern des — 137; Reticulatverkleidung des — 122; Ringgewölbe des — 137; Rundsaal des — 136; Strebepfeiles des — 128, 135, 142; Treppen der — 123, 128; Tatenbericht am — 140, 141 ff.; Torweg des — 125; Wendeltreppe des — 118; Zungenmauern des — 123; Hadrians 121, 120, 138.
Maxentius, Sieg Konstantins über — 73, 75; Basilica des — 137.
Maximianskathedra in Ravenna 103.

Maximinus 12, 82.
Medaillons Hadrians auf Konstantinsbogen 77, 85.
Megaron-Typ d. italischen Hauses 21.
Meleager-Sarkophag 60.
mensulae = *μήσυλαι* 37, 45 Anm. 1.
μειχρά, Gefäßbeiwort 44 Anm. 1, 45.
μήσυλαι = mensulae 37, 38, 43, 47, 52.
Monumentum Flaviorum s. a. Mausoleum d. Hadrian 133.
Mosaik, herculanensisches 7; — aus Lillebonne 107 Anm. 3; vom Esquilin 108, 109; aus Tyrus 107; aus Aquileja 102.
Münzen der Helena 98.
natalis templi 23.
νεώτερος, Gefäßbeiwort 47, 49.
Nero, Sohn d. Germanicus, bestattet im Mausoleum Augusti 133.
Nerva, bestattet im Mausoleum Augusti 134.
Neumagener Reliefs 94.
Neu-Pythagoreismus 153.
Nikebalustrade 9.
Nikias, Maler 9, 10, 11.
Nicomachi, Diptychon der — 87.
Nikomachos, theban. Maler 10, 12.
Nonen, caprotinische 28.
Nuraghen Sardiniens 119.
Obelisken vor dem Mausoleum Augusti 140.
Odysseehandschriften, vaticanische 82.
Odysseus auf pompejan. Gemälden 12.
ὀξύβαφα 37, 40, 41 Anm. 4, Anm. 5, 42.
Olympiodorus, Gemälde in Eleusis zu Ehren des — 11.
ὀπωροφόρα 46, Gewicht der — 17, 46.
Ops, Sacrarium der — 19, 21; — Verkörperung des Getreidesegens 19; — und Mars, Kapellen der 21.
ὀρθηλός, Gefäßbeiwort 43.
ὀρθηρά, Gefäßbeiwort 43, 45.
porta Janualis 14.
ὠάρια 38, = *μήσυλαι* 53.
ὠτάρια 45, 53; — *σαιύρια* 46; — *ἀμυγδάλια* 51; *ὠταρίων κλάσματα* 46 Anm. 1.
ὠτία 45.
Ovid, Fasten IV 31.
Pales 33; Tempel unbekannter Lage 28; Weihinschrift an — in Nordbulgarien 28.
Palilien 29, 33.
Paliria = Palilia 30.
παλλίολον 35, 36.
panna = patina 40.
Pantheon 132, 133, 137.
Paralos, Gemälde d. Protogenes 7.
παραμήκεις, Gefäßbeiwort 53.
parentatio der Larentina 27.
Parilia 30, 32.
παροψίδες 45; — *ἀνάγλυπτα* 43;
πατέλλον 36, 37.
patina = panna 40.
Pausias, Maler 10.
Pentheus, auf Pompejan. Gemälden 5, 6, 7, 8, 11, 12.
Du Pérac., Stadtplan des — 114; — Vestigi dell' antichità di Roma 115.
Perugia, Porta Amandola in — 127.
B. Peruzzi 116, 121, 122, 126, 127, 139, 142.
Pferdeknecht auf Gemälde d. Athenion v. Maroneia 5, 11.
φιάλαι 40, 44 Anm. 1, 45.
Phidias, Kopie eines Frauentorso des — 125.
Philadelphia, Inschrift aus 153.
Philostorgos, Bankier 30, 37, 38.
Philoxenos, Dichter des *Δεῖπνον* 41 Anm. 6; —, Maler d. Alexanderschlacht 10.
φολιδωταί, Gefäßbeiwort 43, 44.
πινάκια 36, 37, 40, 41, 42, 47, 49, 54; — *βωλητάρια* 36, 51; — *λάγκλαι* 36; — *σκότουλαι* 36.
Piranesi 117, 124, 127, 133, 135, 142.
Pontefici, Via dei — in Rom 125.
πόδια, Gefäßfüße 44, 45.
Polygnot 1.
Pomo 29.
Pomona 29.

Pons Milvius, Sieg am — 84.
Poppaea bestattet im Mausoleum Augusti 133.
Porta Amandola in Perugia 127; — Janualis 14.
ποτήρια 41.
Praetextatuskatakombe 105.
Propylaeen, Polygnols Gemälde in den — 1; — des Mausoleum Augusti 139.
Protogenes, Maler 7.
πτιλωταί, Gefäßbeiwort 44.
Ptolemaios Philadelphos 44.
πυθμένες, Gefäßfüße 45, 46 Anm. 1.
Quirinal 15.
Quirites 16.
Quirium, als Ortsname wahrscheinl. dem Quirinal zugrundeliegend 16.
ῥάβδωσις, Kannelierung 44.
ῥαβδωτά, Gefäßbeiwort 45 Anm.
Regia 17 ff.; Herd in der — 20.
Regina sacrorum 21.
Rex sacrorum 21.
Ripetta, Via 140.
Robigalia 33.
S. Rocco 140; Via di — in Rom 125.
ῥοδάρια χρυσᾶ 50, 51.
Rundgrab der Sta. Costanza 133; — des Diocletian 132 f.
Sacrarium des Mars, Raum in der Regia 19, 22.
Sacrarium der Ops, Raum in der Regia 19, 21.
Saliae virgines, Opfer der — 20, 22.
Salii Collini 17; Priester des Mars 20.
Sarkophage: Achilleus 1, 8; — d. Adelphia 98; — des L. Annius Octavius Valerianus 88; — m. Apostel Philippus 97; aquitanische — 69 Anm. 1, 75 Anm. 1; — von Arles 62 f., 66, 71; — in der Badia S. Pietro presso Ferentillo 70; — mit Blindenheilung 100; — mit Maenade 9; borghesischer mit Raserei der Lykurg 8; — aus den Katakomben von S. Callisto 65, 71; Caracalla— in Ny-Carlsberg 85; — im Konservatorenpalast 65, 68 f., 71; — im Corneto 12; — aus d. Domitilla-Katakomben 71; — aus Villa Doria-Pamphili 64, 99; — m. Durchzug d. Israeliten durchs Rote Meer 72, 75, 80, 84, 86; in Spalato 73, 102; in Gallien 73; — m. Einzug Christi in Jerusalem 96; Endymion— 91; Hirten- u. Jagd— 102; Jagd— (Bären) 63, 80; — (Eber) 64, 66; — (Löwen) 60, 65 Anm. 3; — — in Neapel 60; — — Ludovisi 66; — — Kopenhagen 67, — — 106 ff.; — d. Junius Bassus 75; — Helena 87, 109; kleinasiatische — 103; — d. Konstantin 87; Lancelotti 63; — i. d. Magazinen d. Vaticans 99; — in S. Maria in Trastevere 92; — in Palazzo Merolli 62; Provenienz d. — aus Rom 71, aus d. Osten 73; — aus Pisa 62, 66 f.; ravennatischer Kinder — 37, 102; Säulen— 75; — in Stockholm 97 f.; Schlacht— Ludovisi 65.
Sarkophag-Deckel im Mus. Capitolino 62, 64; — m. Mahlscenen 70; — im Lateran 69, 70 (Ochsenkarren), in Ostia 90.
Sassanidische Felsreliefs 103; — Silberschalen 106.
Satyr auf pompejan. Gemälden 7.
σατύρια, Gefäßbeiwort 45.
Säule des Antoninus 113; — des Arcadius 109; — des Marcus 82; —des Theodosius 109; — des Trajan 82.
Schöpfgefäß 56.
Schöpflöffel 56.
Schulterkragen, Tracht auf spätrömischen Denkmälern 61, 67, 70, 90, 91, 92, 100 f.; — auf altarkadischen Bronzefigürchen; — beim Guten Hirten 102; — Tracht d. Israeliten auf Durchzugs-Sarkophagen 72; Knabe mit — 64; — auf Konstantinsbogen 80; — auf Lipsanothek 103; — auf Tür von S. Sabina

103; — auf christl. Sarkophagen 97; — auf gallischen Sarkophagen 62 Anm. 1; — auf Soldatengrabstein des Firmus 106.
Scriptores hist. Aug. Probus 83.
Scripula = *γράμματα* 31, 54.
scutella 40.
Scutulae 50 Anm. 2, 57.
Septimius Severus auf Pariser Kameo 152; Bogen d. Argentarii dem — geweiht 150; Bogen des — 82.
Septimontium 15.
Sgraffiti m. Gefäßnamen auf Sigillata 42; auf Gefäßen 57; christl. aus den Katakomben 107.
Siegesdarstellung, römische 66; — der Attaliden 66.
Sigillata, Sgraffiti auf — 42; — mit Gefäßinschriften 42.
Silberinventar, ägyptisches d. Kaiserzeit 34 ff.
Silvae des Gordian 83; Tierhetzen auf — 83.
Sikyonische Malerschule 10.
Silberfund von Boscoreale 35, 39, 52, 54, 55; — vom Esquilin 57; — von Hermopolis 35; — von Hildesheim 37, 39, 44, 49, 55, 56; — von Karniak 56; — von Pompeji 55; — angebl. aus Tivoli 53; —gefäß von Contzesti — 108; —platte von Biserta 51 Anm. 1; —schalen, sassanidische 106.
Sklavenstatuette aus Pompeji 101.
Soderini 124, 139.
Stackelbergisches Grab 81.
Stadtpläne Roms 111 f.; — des Bufalini 113 ff.; — capitolinische 111; — des Cartaro 113; — des Du Pérac 114; — des Piranesi 127.
Ad. Stahr u. F. Lewald, Winter in Rom 125, 129.
Steinkalender 28.
Stierbändiger auf pompejan. Gemälde 7.
στρογγύλα, Gefäßbeiwort 43, 49, 52, 53.
Symbol, pythagoreisches des Zehn 153; — der 2 Lebenswege 135.
Symmachi, Diptychon der — 87.
συνθέσεις-Services 37, 40, 42, 43, 48, 49.
Tafelgerät, silbernes 34 f.
Tak i Bostan, Jagdrelief von 106 Anm. 3.
Taracia, Gaia 23 ff.
Ταρχυνία = *Ταραχία* 24.
Tarquinia = Taracia 24.
Tarquinier, Vertreibung der 25.
Tarutius (?), Gatte der Taracia 27.
Telephosbild des Apelles 2, 11.
Tempesta, Antonio 114.
Tensa Capitolina 1.
τετράγωνος, Gefäßbeiwort 53.
θήκη, Silberfassung eines Gefäßes 53.
Theodosius, Säule des 109.
Theon von Samos 1, 10.
Thermen des Agrippa 137; — des Caracalla 137.
Theseus, der absegelnde — auf pompejan. Gemälde 7.
Tiberinos, Beischr. im Kalender von Anzio 23; m. Gaia zusammen auf d. Tiberinsel verehrt 23.
Tiberinsel 23, 24, 26.
Tiberius 140, bestattet im Mausoleum Augusti 133.
tigillum sororium, Opfer am — 15.
Tonform in Trier 109 f.
τραχεῖαι, Gefäßbeiwort 53.
Tracht 93 f.; alicula 103 ff.; cuculli 106; Fellmütze 100, 104; Helmfrisur 98; Schulterkragen 61, 62, 64, 67, 70, 72, 80, 90, 91, 92, 97, 100 f., 102, 103, 106.
Trajan, Säule des 82.
Trebius Justus, Grab des 93.
Trier, Tonform in 109 f.
τριπόδια 52.
Triumphalgemälde 87, 88; — von Benevent 81; — auf dem Bogen des Septimius Severus 82; — d. jüdischen Krieges 81, 82; — auf

Trajanssäule 82; — vom Sieg über Licinius 109.
τρύβλιον = παρόψις 41, Anm. 6; = boletarium 49 Anm. 1.
tumulus Caesarum 120 Anm. 1; italischer — 120.
Türen v. S. Sabina, Habakukrelief auf den — 103.
Urnen, etr. m. Antiope 11.
Valerius Antias 28.
M. Valerius Maximus Messala, Triumpf für — 81.
Varro 31.
vas escarium 56.
Vase m. Hephaist 8.
Veji, Rundbauten in — 119.
Vespasian, bestattet im Monumentum Flaviorum 133.
Vesta-Heiligtum, Herd im — 20; — p. R. Quiritium 15.
Vetti, Casa dei 6.
Vinalia 33.
Wiener Genesis 103.
Xanthos, Heroon von 9.
ὑελοῦς, Gefäßbeiwort 53 Anm. 3.
Zachaeus auf christl. Sark. im Lateran 97.
Zahlungsszene auf Sarkophag-Deckel in Ostia 80.
Zeus im Gigantenkampf auf Kameo 12; — auf Paste 12.

KOPF DES GETA IN DER ERMITAGE

KOPF DES GETA IN DER ERMITAGE (Seitenansichten)

DE
2
D42
Bd. 36-37

Deutsches Archäologisches
Institut. Römische Abteilung
Mitteilungen

PLEASE DO NOT REMOVE
SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY